البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
العدد ٢٩٨ ـ مايو (آيار ١٩٩٥)

* دراسات في الشعر الكويتي

* (إيقاع بلا نهاية) مسرحية جديدة

لوليد اخلاصي



سليمان الشطّي

أنا... الآخر

دار النهج الجديد

صدر حديثاً

إهـــــداء ٢٠٠٦

الدكتور / محمود أمين العالم

القاهرة



العدد 298
مايو (آيار)
1995

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف المجلة: 510602/2518282

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الإشتراك السنوي

للأفراد في الكويت ٥ دنانير
للأفراد في الخارج ٧ دنانير وما يعادلها
للمؤسسات والوزارات في الداخل ٢٠ ديناراً كويتياً
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٢٥ ديناراً كويتياً

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERSB ASSOCIATION
(286) MAY 1995



Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

في هذا العدد



الدراسات

التضمين والتناص في ديـوان (مزار الحلم)

للشاعـر الراحـل الدكتـور عبداللـه العتيبي

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

مفهوم التضمين وأبعاد التناص:

مـن أهم الظـواهـر الفنيـة والجماليـة التـي استحـدثتهـا القصيـدة المعاصـرة منـذ عصـر الريادة في أواخر الأربعينيات توظيف التضمين كعامل إثراء وتعميق للرؤيـا الشعرية. ولئن كان التضمين أسلوبـا فنيا عرفه أسلافنـا من شعراء العصـور المختلفة، فـإنـه قـد تطور وتشعبـت أبعاده وتعددت الوظائف التـي يقوم بها في بناء القصيدة بناء موفيا بأغراضها شكلا ومضمونا، حتى اتخـذ اسما آخر يكـاد يبتعد به عـن الأصل لكثـرة مـاجـد علـى هذا الأصـل مـن تفـرعـات وتحولات، ونعني بهذا الاسم (التناص).

فالتضميـن كما يعرفـه أصحاب اللسـانيات وعلماء البلاغة القدامى: أن يـأخذ الشاعر سطرًا أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه، ويدخله في الموضوع الذي يراه ملائمـا ومطابقا بين أبيات قصيـدتـه، فهـو أشبـه بـالعـاريـة (١) يبـاح استعمالهـا وإن كانت فـي مجال الشعـر لا ترد، لأن لصاحبهـا مثلها بل أصلهـا، ولأن المستعير غالبـا لا ينكر هذا الأصـل، مما ينفي عنـه شبهة السرقة الأدبيـة. وبهذا يدخل التضميـن في باب الاقتباس الـذي يعزو الشيء إلـى مصدره، وإن كـان يختلـف عنـه فـي كـون الاقتبـاس يتسـع فيشمل نقل الفكرة أو الموقف عمدا أو بغير عمد لما بينها وبين الفكرة أو الشعـور الذي يعبر عنه المقتبس من صلة أو دلالة.

ولما كـان المبدعـون أسبق مـن علماء اللغـة والبـلاغة والبـاحثين والنقـاد، فـي ارتياد آفـاق جديـدة، وتمهيد التربة لفـرس بذور لم تعهـدها من قبـل، مفسحين السبيـل بذلـك لقيام هـؤلاء الباحثين والنقـاد بدورهم في التنظيـر، فقد كان ابـن الـرومـي أول من وسـع نطـاق التضميـن بمفهومـه الذي ورد بالمعاجـم اللغوية طبقـا لما تعارف عليـه السابقون، فلـم يقف عنـد تضمين شطر أو بيت لغيره في شعـره، وإنما ضمنه وزنا مـن الأوزان العـروضيـة، وذلـك فـي احـدى هجائياته إذ يقول:

مستفعلـــن فـــاعلـــن فعـــولُ
مستفعلـــن فـــاعلـــن فعـــول
بيـــت كمبنـــاك ليـــس فيـــه
معنـــى ســـوى أنـــه فضـــول

وظـل الشعر العـربي قـاصرا عـن توسيـع مصـادر التضمين مـن طـريـق اقتباس الآيـات القرآنية أو الأمثال أو العبارات الشعبية أو غيرها مـن الأقـوال أو المـأثـورات غيـر المـوزونـة لخروجها عـن قيود الوزن والقافيـة. حتى حان ميلاد الشعر الحديث القـائم على وحدة التفعيلة، فابتـدع أصحابه تقنيـة التضمين مـن المصادر المختلفـة، ولـم يجـدوا فـي ذلـك أدنـى حـرج، غـاضيـن الطـرف عـن نثـريـة هـذه المصـادر وإخلالها بالوحـدة العروضية، مستعيضين عن رتابة الإيقاع ذي القواعد الضابطة ببدائل أخرى مثـل الموسيقـى الداخليـة، والصـور الجديـدة،

وائتلاف المكونات البنيوية المختلفة للقصيدة، مع الجو العام والرؤية التي يعبر عنها الشاعر، بحيث أصبح من الميسور تضمين آية قرآنية أو مقطع من خطبة أو كلمات أغنية أو حوار بالعربية أو العامية بيتا من قصيدة مختلف وزنها عن الوزن الذي تقوم عليه قصيدة المقتبس، أو غير ذلك من النصوص التي يؤتى بها على سبيل التضمين.

إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة:

إن التناص Intertextuality الذي يطلق الآن على ما كان يسمى قديما بالتضمين تحقيق لمقولة النفرى: (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة). وقد غدا يعرف بأنه «تأطير اصطلاحي لظاهرة اضطراد وتواتر الاشارات الأدبية» أو أنه «ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض». ومن تعاريف التناص أيضا أنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا»(٢).

وقد يكون التناص (التضمين المتطور) بصورة سافرة، أو بالتلميح والإشارة، أو بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق. وعلى ذلك فإن ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين التعبير الوافد، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي. وفي حين يرى بعض علماء البنيوية أن التناص يشمل تأثير النصوص الأدبية في بعضها البعض، ينفي الآخرون ذلك، ويرون أنه لا صلة للتناص بقضايا تأثير مبدع في مبدع آخر أو باشتراك أعمال أدبية مختلفة في أصل واحد. وعلى الرغم من صعوبة هذه المصطلحات وتلك التعاريف وشروحها المترجمة بالنسبة لغير المتخصصين، فإنها تصلح للتطبيق على الشعر العربي ولا سيما الحديث نظرا لما يتميز به من ثراء وعمق في الرؤية وفي التعبير بما يطاول قامة الشعر الانجليزي أو الفرنسي الذي هدى باحثيه إلى ابتداع نظرياتهم في التناص الذي يلبي حاجة الشاعر إلى إنجاز عمل فني تصدق عليه كلمة الإبداع بما تعنيه من تجاوز لدائرة التقليد، ويقوم بدور مؤثر في وصول حالة التوهج الشعري إلى ذروتها، فالشاعر يلجأ إلى التضمين الشعوري أو غير الشعوري لتذكير المتلقي بآثار أدبية ماضية، ولإدارة حوار معها على سبيل التضاد أو التوازي، مدفئا بذلك حلمه، ومشيدا جسرا للتواصل الحميم.

أما ذلك التضمين الذي يطفىء وهج التجربة الفنية بكثرة الإحالات الثقافية المعقدة والمقحمة على النص فهو يؤدي إلى ضعف استجابة المتلقي بل نفوره، وهو أشبه بالألاعيب البهلوانية التي يقصد بها التفنن والتمويه أو اللآلىء الزائفة والشكلانية التي تفسد جوهر الشعر.

نص العتيبي بين التضمين والإسقاط:

إذا ألقينا نظرة فاحصة في ديوان (مزار الحلم) للدكتور عبدالله العتيبي في ضوء ما أجملناه من مفهوم التضمين وأبعاد التناص وجدنا أنه كثيرا ما يستعمل هذه التقنية، انطلاقا من إيمانه بالحضارة العربية الإسلامية، وولعه بتراثها واطلاعه على جذور هذا التراث وروافده، ووعيه به وعيا يجعله حاضرا في شعره. والملاحظ في هذا الاستعمال أن التضمين عنده يغلب على التناص، مما يرجع إلى إيثار الشاعر القالب العمودي للقصيدة على القالب الحر (٣). إذ يتيسر في النمط الأول اقتباس شطر أو بيت شعر أو أي نص آخر من نفس الوزن، في حين يصعب إن لم يكن يستحيل إدخال نص غير موزون، فكأنه عضو غريب يلفظه الجسم مالم يعمد الشاعر إلى تعديل بنية هذا النص لإخضاعه لوزنه، وهذا على عكس النمط الشعري المتحرر، إذ يقبل

مختلف النصوص القولية على علاتها وهي تلك التي يطلق عليها البنيويون مصطلح الملفوظات.

كما ترجع غلبة التضمين على التناص في شعر العتيبي إلى بساطة هذا الشعر، بمعنى وضوح معانيه ومراميه وبعده عن التعقيد اللفظي والمعنوي.

ويتخذ التضمين عنده عدة أشكال تتدرج من اقتباس المثل العربي السائر بقصد تأصيل الفكرة أو الخاطرة، أو بقصد توشية النص وإضفاء مسحة جمالية تراثية على صياغته وبلورة هذه الصياغة، إلى تعميق الرؤيا الشعرية، والتعبير عن قوة الانفعال إزاء حدث معاصر بما يقابله في موروثنا من مواقف وأحداث، وما يعنيه ذلك ـ بعبارة أخرى ـ من المزج بين الماضي وبين الحاضر الراهن والمستقبل المتوقع أحيانا مزجا يثير المتلقي، ويدفعه إلى المقارنة بين الوقائع المتشابهة في أزمنة مختلفة، وهو ما يسمى بإسقاط القديم على الجديد.

والملاحظة الثالثة في هذا الشأن هي أن التضمين عند الشاعر قد يقف عند حدود اللغة الاتصالية العادية التي لا هدف لها سوى الإبلاغ (٤)، أو يتخطى هذه الحدود، فيسهم في خلق لغة أدبية تخرج عن المألوف، وهي اللغة المجازية الثرية بالجماليات وقوة الأثر في نفس المتلقي.

وفي هذا المنظور يمكن التمييز بسهولة بين التضمينات المختلفة المستويات ودلالات توظيف التراث في ديوان (مزار الحلم)، يهدف بها الشاعر إلى تجميل الجملة الشعرية وإجلاء المعنى. وهو يستخدمها أحيانا بعد تعديل طفيف في نصها التراثي المعروف، أو تعديل كبير في أحيان أخرى. ونجده في كلتا الحالتين لا يرمز، وإنما يفصح، إذ يتخذ الاقتباس أداة تعينه على هذا الإفصاح. ويصبح المثل العربي هنا مجرد تضمين لتركيب بياني بديع هو أشبه بحلية في النسيج اللغوي لنص الشاعر.

وأبسط صور هذا التضمين ما يقترب من التأثر، وهو أن ينسج الشاعر عبارة على غرار أخرى تراثية، ومثال ذلك أن يحتذي صيغة البيت القديم الآتي من طريق استعمال اللفظ أو التركيب المماثل في الصيغة والمختلف في المعنى:

الأبيضان أبردا عظامي:
الماء والملح بلا إدام

فيقول:

من نام في دعة والدهر مرتحل
ثوى به الأسودان: التيه والخور(٥)

انعكاس الماضي على مرآة الحاضر

نلتقي بتضمين آخر في قصيدة (غابة الملح) وهو بيت الختام:

إنه الوهم يا حداة المطايا
ليس في الركب أحمدٌ يا سُراقة (٦).

إذ يوظف الواقعة التاريخية المعروفة في السيرة النبوية والخاصة باقتفاء الفارس الجاهلي سراقة أثر الرسول عليه السلام في طريق هجرته من مكة إلى المدينة، وسوخ قوائم جواد سراقة في الرمال وهو على قاب أقواس من تحقيق مرماه الدنيء، للدلالة على التيه والضلال، مما يدخل في باب انعكاس حدث ماض على مرآة حاضر.

ويضمن العتيبي قصيدته (من تداعيات أبي بصير الأعشى) (٧) هذا البيت المأثور لصناجة العرب من قصيدة عن حرب ذي قار، ويتخذ مطلعا لقصيدته:

(كانت وصاة وحاجات لنا كفف
لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا)

ويتابع شاعرنا إنشاده تنويعا على لحن الأعشى، فتأتي أبياته تواصلا متآلفا أو متداعيا كما جاء في العنوان ـــ مع ذلك اللحن رغم اختلاف الموضوع بين الشاعرين. ويدلنا هذا التواصل على

تمثل الشاعر لتراثنا الشعري، واستشفاف النص القديم، والتحليق في مداره، واستلهامه شحنته الوجدانية التي مازالت متوهجة على مدى العصور في نفوسنا نحن عشاق فن العربية الأول، فكأنه الرماد الحي الذي يبقى خابيا حتى يبعث فيه الحرارة شاعر صناع متقن للعزف القديم الجديد على وتر رخيم.

فالشاعر ينتقل من «خاص» القبائل قبل الإسلام إلى «عام» الهموم العربية في المرحلة الراهنة، ويُسقط معركة ذي قار على معركة القادسية التي خاضتها العراق بعد العدوان الإيراني فيما يرى الشاعر، وكان اختياره هذه المعركة مقصودا، ذلك أن ذا قار موقع قريب من الكوفة(٨)، وقد انتصر فيه العرب على الفرس. ولا يقف شاعرنا في التضمين عند بيت المطلع، بل يبدأ البيتين الثاني والرابع بنفس مقولة الأعشى (لو أن صحبك) في تصعيد للنغم وتنمية للمعنى ثم يقتبس مرة أخرى المصراع الثاني لبيت أبي بصير، فيضعه في نفس الموقع.

في مطلع المقطع الثاني:

كاد الزمان على أبوابنا يقف
(لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا)

موظفا بذلك شطرا قديما في أداء معنى جديد أراده الشاعر وهو يعلن عن عتبه على الدول العربية شقائق العراق لأنها لم تظاهره بجندها وإن دعمته بالمال والسلاح، ولو أنها لبّت حين ناداها «واعرباه» لوقف الزمن منها موقف إكبار وإعظام، ولكتب لها بذلك تاريخ مجد طريف بعد مجد تليد موغل في القدم وحضور راهن شاحب كالعدم.

ومن ذلك يبدو أن التضمين هنا تناص بمعنى الكلمة، لأن الشاعر اقتبس نصا موازيا لنصه وقابل بينهما، فقدم رحيقا جديدا في كأس قديمة، ولم يكن الاقتباس مجرد تكأة يستند إليها. لقد توحد الجذر في القصيدتين واختلفت منها الأغصان والأزهار. وهذا التناص يحقق إحدى الوظائف الجديدة التي يقوم بها وهي الرمز، فالمناداة أصبحت رمزا للاستنجاد، ووقوف الصحب غدا رمزا للتقاعس عن الإغاثة.

ومن ثم تستتر الحاضر الذي عبر عنه العتيبي بالماضي الذي عبر عنه الأعشى والذي كان حاضرا في زمنه، أي أصبح الماضي قناعا — إذا استخدمنا لغة المسرح — على وجه الحاضر، بمعنى أن يوم ذي قار قناع لمعركة العراق. لقد اختلفت الظروف التاريخية وتوحد الموضوع بالنظر إلى أن خصم اليوم هو خصم الأمس، كما توحدت نتيجة الحرب في الماضي والحاضر بانتصار العرب. وكذلك حقق التناص عدة مستويات على خلاف التضمين الذي يحقق مستوى واحدا، حاملا بذلك عديدا من الأفكار العصرية. فإذا كان للنص القديم المقتبس دلالة واحدة في قصيدة الأعشى، فقد أصبح له جملة دلالات في قصيدة العتيبي.

وما نلبث أن نجد في الجزء أو المقطع الثاني من القصيدة بيتا آخر من قصيدة أبي بصير نفسها يعمق المعنى الذي أشرنا إليه أي التقاعس عن نصرة الشقيق وهو قوله:

لو أن كُل معدّ كان شاعرنا
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف

إن معدّ عند شاعرنا القديم هو الجد الذي تفرعت منه معظم القبائل العربية، أما عند شاعرنا المعاصر فهو رمز للعرب المعاصرين إخوة العراقيين قبل أن يرتكب صدام جريمة غزو الكويت، ودلالة على وحدة الانتماء وصلة الرحم التي تقتضي المبادرة إلى نصرة الأخ المعتدي عليه. لقد أطلق العراق حينئذ على حربه العادلة المنتصرة ـ لدى الشاعر ـ اسم القادسية تيمنا بالمعركة المشهورة التي جرت في عهد عمر بن الخطاب واستأصلت شأفة الفرس، وأصبحت القادسية رمزا لتلك الحرب، فاستخدمه كثير من الشعراء.

ولعل العتيبي أن يكون أول شاعر رمز لها بيوم

ذي قار لما له من دلالة على مجد العروبة منذ الأزمان السحيقة، هذا المجد الذي توجه الإسلام في القادسية حين قاده دين الحق وصحح مسيرته على الدرب تحت راية النص أو الشهادة. ويقوم هذا التناص دليلا آخر على عمق إيمان شاعرنا بالعروبة حتى قبل الإسلام. فلقد نظر إليها في ضوء معطياتها الإيجابية، وغض النظر عن المساوىء التي جاء الإسلام للقضاء عليها، ولا يخفى أنه كان للعرب قبل الإسلام مظاهر حضارية إنسانية رغم وثنيتهم، مما يتجلى في مناقب الفرسان التي تغنى بها الشعراء، كما أن في إحياء الشاعر لهذه المظاهر واستحياء شخصياتها ووقائعها ما يشيع نفسا ملحميا في قصيدته.

ويفاجئنا عبدالله العتيبي بتضمينه قصيدته شطرا للنابغة الذبياني عدّل في صيغته قليلا، وجاء في موضعه، وهو صدر البيت الآتي:

إن الفرات إذا غاشت غواربه
فألف أرض من الطوفان ترتجف

وإضافة إلى ما تقدم من القدرة على توظيف التضمين أو التناص، فإن قصيدة (من تداعيات أبي بصير الأعشى) ترد الاعتبار إلى القصيدة الكلاسيكية التي يكتبها بعض الشعراء الآن، بما اتسمت به من صدق عاطفة الشاعر وقدرته على الصياغة ووفائها بغرضه، وهو التحفيز على الدفاع عن الشرف العربي مصداقا لقول المتنبي المشهور.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

هذا وقد نجح الشاعر أيضا في تفجير الطاقة الكامنة في فعل (وقف) بتشكيل عدة صور منه لكل مدلولها الخاص، وقد استخدمه في حالة الحركة لإحالة السكون اللفظي المعلّب في قواميس اللغة. كما نسبه إلى عدة ضمائر لا ضمير الغائبين وحده كما فعل الأعشى، إذ تمنى لو أن أصحابه وقفوا فيوصيهم ويبثهم مواجده، وهي وقفة تعد امتدادا للوقوف على الاطلال. أما عند شاعرنا. فالوقوف بمعنى مناصرة ذوي الرحم واتخاذ موقف المحارب معهم، ثم يستعمل شاعرنا الفعل (وقف) في صيغة المضارع، وينسبه إلى الزمن، وذلك في الشطر الأول من مطلع الجزء الثاني للقصيدة وهو (كاد الزمان على أبوابنا يقف). ومعنى الوقوف هنا مختلف كما سبق أن نوهنا، وأخيرا يستعمل هذا الفعل في صيغة المضارع أيضا مسندا إلى الشموس ليعني به وقفة الإجلال لبغداد بوابة الشرق الزاهرة ومنارة الأمجاد عبر العصور:

حين اشرأبت بنا بغداد شامخة
تعانق الشمس لما اشتدت السُدف
شادت على الشرق بابا من تشوقها
كل الشموس على أعتابه تقف

وتمتاز بعض الأبيات بجدة المعاني والصور مثل البيتين الثاني والثالث:

لو أن صحبك قد هزّوا مواجعهم
وكلما عصفت ريح بهم عصفوا
وحالفوا كل ليل رغم ظلمته
إذا تبدى لهم من صبحه صلف

ولا يعيب القصيدة إلا اعتساف قافيتين فيها، وهو عيب قلما يسلم منه معظم الشعر العمودي بسبب الالتزام بوحدة القافية والرويّ، فما يلبث الشاعر أن يُرى وقد نضب معين القوافي عنده، والقصيدة لمّا تكتمل، فيبحث عن قافية من هنا أو أخرى من هناك، تكون قلقة في موضعها. ونعني بذلك قافتي البيتين الآتيين، وقد أدى نبوهما إلى خفوت المعنى واهتزاز الصورة

أو أن كل معد أينعت غضبا
بسيف بغداد آن البغي يعتسف
إني لأبصر في بغداد ألوية
تخضر شوقا لها فرسان من سلفوا

التناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء)

نبلغ أخيرا قصيدة (بين يدي أبي العلاء) التي قطع فيها شاعرنا شوطا آخر في تحديث القصيدة التقليدية باستعمال التقنيات الفنية التي جاء بها الشعر الجديد. وهي معزوفة شجية كتبت في صيغة خطاب شعري إلى حكيم المعرة، وأودعها العتيبي روحا بكائية تندب الماضي وتشجب عصرنا الموصوم بالرداءة، وتحن إلى عودة الزمن المفقود، ولا تستشرف الأفق الموعود من شدة القتام، وذلك في نبرة تجمع بين التفجع وبين السخرية المريرة التي شحذ فيها العتيبي سلاح قدرته على التقاط عناصر الهجاء بمفهومه الحديث الذي يقترب من التقنية المسرحية، باللعب على أوتار النقائض.

وكأننا إزاء مشهد لشخوص كانت سوية ثم شاهت فمُسخت وتقافزت (كالبهلوانات) أو (الأراجوزات) تخب في أسمالها ومزقها الملونة لتثير فينا ضحكا كالبكا من شر البلية، يشير بذلك الشاعر إلى تبدّل الزمن، وانهيار عالم من الأقزام المهرجين الذين أطفأوا الحلم الجميل، وحطموا مصابيح العرس البهيج الذي عشناه في عهد كان، ثم تبدد كأنه سحابة صيف أو خلسة مختلس أو أوهام طيف.

فالقصيدة تتسم بمذاقها الخاص لما تشعه من عبق للماضي يختلف عما عهدناه في النماذج الشعرية التي أوردناها سلفا، لأنه هنا من نضح المرارة الهجائية وجداول الملح التي كانت رحيقا عذبا سائغا للشاربين. وهي تشترك مع هذه النماذج فيما تنسجه من حبل مجدول من ثنائية الماضي والحاضر، ولكنها تنفرد دونها بالجمع بين مذهبين هما الواقعية والرمزية، وبين قدرتين هما استحضار شخوص متوهجة من عصرها الذهبي، وأخرى قميئة تستفزنا بأسمالها البالية وأصباغها المموّهة الكالحة من عصرنا الرجيم وكأننا في القصيدة بين مشهدين مثيرين يعبران عن تحولات التاريخ: جنة غفران (المعري) وجحيم (دانتي). فالشاعر يرصد الحاضر وعينه على الماضي، أو يعاين الماضي وهو يتأمل الحاضر.

والتناص يغلف لوحة القصيدة حينا ويتخلل حناياها حيناً آخر. فهو في أبسط تجلّياته تضمين لكلمة أو جملة أصبحت من مأثورات أبي العلاء في قصيدته الخالدة التي رثى بها فقيها حنفيا وتناقلتها الأجيال الأدبية، وغدت من ألمع صفحات ديوان الشعر العربي. فالمعري يقول:

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوحُ باك ولا ترنم شاد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت
على فرع غصنها المياد
تعب كلها الحياة فما أعجب
إلا من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت
أضعاف سرور في ساعة الميلاد

إذ يتخذ شاعرنا من كلمتي (غير مجد) اللتين استهل بهما فيلسوف المعرة قصيدته «ثيمة» أساسية في قصيدته، بمعنى أنه يجعلها محورا لها تدور حوله، لتعبيرها عن حالته الشعورية والفكرية، وهي حالة الإحباط الذي يبلغ حافة العدمية، ثم يغترف من بئرها السحيق، بعد أن هانت العروبة في عيون أهلها، وتناثر عقدها النظيم بأيديهم الواهنة، فغدت حباته أثرا بعد عين وشبحا مطرقا كئيبا بعد تجل نوراني مهيب.

ويتبين هذا التناص في المطلع، حيث يستعمل كلمة ويجدي في سياق البيت للدلالة على عدم الجدوى إذ يقول:

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي
ما عدا العوم في بحار التحدي

فمادام جوهر الحياة، وهو مواجهة التحديات غير مجد، ويعني الشاعر بذلك انتفاء التحدي، فالكل خواء وباطل الأباطيل. ولكن

نهاية البيت الثاني تضمين صريح مباشر بإيراد نص المعري (غير مجد):

أجدبت ريحنا فكل شراع
يعشق الريح، عشقه غير مجد

ويلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب التراسل بين الكلمات، إذ خلع على الريح وصفا هو من شأن الأرض، وتوظيفه الريح للدلالة على معنى خور الهمة، فقد صورها عقيما لا تملأ الشراع فتدفعه إلى الإبحار، ومن ثم غدا عشق الشراع للريح، وهي لا تحركه، عشقا عبثيا محكوما عليه بالغناء لأنه من جانب واحد. ومن مفردات البحر يستطرد الشاعر في نسج صور جزئية يشكل منها الصورة الكلية الدالة على التمزق المقصود به تشتت العرب وما يتبعه من اللاجدوى:

أنست ريحنا لدفء المرافىء
واستقر الشراع أسمال بُرد
صلبت كالظنون سمر الصواري
وانطوى شوقها لمخضر وعد

فليست العلة في التراخي والقعود عن طلب العلا، وفي الانغماس في حمأة الملذات الفانية التي تنخر في عروق الإرادة، ولكنها في نضوب معين الأمل وعدم التطلع بثقة واقتدار إلى الآتي من طريق الإيمان بالقدرة على تغيير الواقع ذي الوجه القبيح. لقد تجمد الزمن وصار مقعدا وحين تلبد الإحساس، فليس غير اللحظة الحاضرة الخامدة، وإن لبست رداء الحياة. فالصواري السمر التي حملت علم الشيوخ العربي المنتصر بالأمس البعيد مازالت قائمة منصوبة، ولكنها غير مرفوعة في كبرياء، لأنها تحولت إلى صلبان ترمز للموت، أو أنها هي المصلوبة مثل أحلامنا المجهضة. فالصواري ـ أو الأعلام ـ والأحلام قرينان رهينان للصلب، وتلك من أبدع صور القصيدة.

ثم يتابع الشاعر موكب الصور التي ركبها للدلالة على ما آلت إليه الحال في مرحلة التراجع التاريخي العربي، فالفلك لم يعد صنو الفلك، بل إنه لا فلك الآن مادام لا قمر ولا كواكب هادية، وكأن النجوم قد هاجرت من أفقنا مغاضبة إلى أفق آخر، بل هي لم تهاجر وإنما هوت إلى حافة لحد نحن الذين حفرناه لها. هكذا يقول الشاعر مخاطبا المعري رمز الحكمة وأحد الشهب التي أضاءت سماء العقل العربي الذي شاد واحدة من أعظم الحضارات أسهمت في الأخذ بيد الإنسان إلى الأمام كي يتجاوز أسوار الظلمات التي كانت تسد الدروب والآفاق في بصيرته وأمام عينيه:

يا حكيم الزمان هذا زمان
ظاهريّ العلا، سحيق التردي
بدّلت أفْقَها النجوم وباتت
ساهرات على شفا كل لحد
يا صديق الضياء، هذي نجوم
نورها ـ يا إمام ـ ما عاد يهدي

قناع الشاعر على وجه المعري

وتتداعى نداءات الشاعر لأبي العلاء، وهو يبثّه همه ويشكو له هوان قومه على الناس، وقلة حيلته في إيقاظهم، ولكن الرائد القديم لا يجيب، كأنه يعلن بالصمت احتجاجه على ما يجري بيننا، أو كأنما النطق لا يجدي وهو صاحب مبدأ اللاجدوى في داليته.

والواقع الشعري للقصيدة وسياقها يدلان على أن العتيبي قد اتخذ من أبي العلاء قناعا له. فنحن لا نرى في هذه القصيدة من الملامح المميزة للشاعر الكبير إلا نعتا عاما هو الحكيم تارة والإمام تارة أخرى، وملمحا نفسيا وذهنيا واحدا هو التشاؤم الفلسفي، بالإضافة إلى الدلالة العامة على العبقرية العربية التي تمثلت فيه. وقد اكتفى العتيبي بانتقاء هذا النعت، وذلك

الملمح من بين أبعاد كثيرة لشخصية المعري وقدراته الأدبية التي تجلت في (لزومياته) وفي (رسالة الغفران) وغيرهما من أعماله الثرة الثرية. ولا يؤخذ هذا على شاعرنا الراحل، فحسبه أن يوظف من تلك السمات والأعمال ومن مواقف أبي العلاء ما ينهض بغايته، وهي التحسر على العصر العربي في الآونة الحاضرة. وقد شدّ بذلك الخيط الملائم لمضمون القصيدة من بين خيوط كثيرة جدلت منها تلك الأعمال.

وفي القصيدة أيضا إشارات إلى ما يتصف به الزمن العربي من الزيف، بادعاء الوصول إلى العلا الرامز إلى القيمة الحضارية، على حين لا نصيب لنا منه إلا القشور مما يدل على قصور الرؤيا، فالمعالي التي يُفترض أننا من أهلها برق خلب وزبد يذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس ويمكث في الأرض فينقصنا، ونحن لا نملك في الحقيقة إلا غابة الملح كما عبر الشاعر في قصيدة له بهذا العنوان. والشاعر يجدد هذا المعنى ويزيد أبعاده حين ينعت المعري بأنه صديق الضياء بمعنى أنه ذو بصيرة وإن كان فاقد البصر، وبمعنى آخر هو أنه قاهر ظلام الجهالة الذي عاد إلينا مرة أخرى، منيخا بكلكله على صدورنا وأذهاننا وأرواحنا، فغدونا مبصرين ظاهراً لا حقيقة.

علاقة التضاد والتناص اللفظي الموسيقي

ويقيم الدكتور عبدالله العتيبي علاقة تضاد بين التردي السحيق وبين سموق النجوم في الأعالي، ولكنه يبدل الاستعارة. فالنجوم وهي رمز الرفعة والتنوير قد باتت عيوننا كليلة وإن سهرت ترعى الأرض والسماء. واستحدث الشاعر تناصا لفظيا موسيقيا بين يهدي ويجدي إذا جاز أن نخلع هذا المصطلح على الجناس الكامل أو الناقص إذا كان الشاعر قد استعار إحدى الكلمتين من غيره وهذه الكلمة هي (يجدي)، والقدرة على صياغة مثل هذه الكلمات ذات الجرس الأليف من سماته الظاهرة في الديوان.

ولا نذهب إلى أن ضرورة القافية هي التي استدعت استعمال هاتين الكلمتين، ومثلهما لحد ومهد، لأن هذا الاستعمال أقرب إلى أن يكون استقاء من نبع المعري، ومن ثم نراه من قبيل التناص، مع تغيير في بنية النص.

فالمعري يستعمل في قصيدته التضاد والصراع بين النقيضين، مغلبا النقيض المتخلف المتمثل في اللحد أو الموت على النقيض النامي المتمثل في المهد الذي رمز له المعري في آخر قصيدته بالميلاد. ومن هنا كان توظيف شاعرنا للألفاظ السابقة التي تعد مفاتيح تكشف عن محتوى قصيدة أبي العلاء وهو عبثية الحياة ورحلة المتاه فيها، كما وصفها العتيبي في نفس هذه القصيدة موضوع البحث، ومراجعة مطلع قصيدة المعري وخواتيمها تبين ذلك بجلاء.

والتناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء) لفظي ومعنوي أيضا، ينتقل شاعرنا من أحدهما إلى الآخر. ونقصد بالمعنوي التأثر بالروح وأسلوب الأداء دون تضمين ملفوظات النص. ذلك أن روح المعري ترفرف على القصيدة، وصوته يتردد في غضونها كرجع ناي من بعيد، لأنه أصبح من مكونات الشاعر الحديث، لا سيما حين تهزه مأساة الضياع وينبهم في عينيه طريق الهدى، فيقول تنويعا على لحن المعري:

في اعتلال الزمان، تأتي الليالي
مثقلات بكل حمقاء تردي
في اعتلال الزمان، تفضي دروب
لدروب جميعها لا تؤدي
عبثا يا إمام، خُلّبُ برق
رحلة التيه بين لحد ومَهد
من جراح الزمان نحن أتينا
بوجوه شدت على غير ود
أدلج الباحثون عن درة الفجر
وبتنا نرعى الدجى دون مَدِّ

بـاهـت ظلنـا علـى الأرض نهمـي
كـدمـوع تسـحّ مـن غيـر خـد
بـأسنـا بيننـا شـديـدٌ ولكـن
نتهـاوى إذا سمـا كـل بنـد
أنكـرت وجهنـا الحيـاة فعـدنـا
مسـرجيـن الخطـا لسـالـف عهـد

ولئن كانت الكلمتان اللتان خُتم بهما البيتان الرابع والخامس قد اقتضتهما ضرورة التقفية، فشذّتا إلى حد ما عن السياق، وابتعدتا بالقارىء عن أفق القصيدة ونوعية الصورة الكلية، فلقد عوضنا الشاعر عن هذا القلق في القافية بحرارة الإحساس في هذا المقطع وبالصورة الأخاذة التي رسمها في البيت السادس، للدلالة على فقد الهوية والروح، وتهاوي الجسد العربي شظايا بين الأمم. ولولا خفوت عبارة (إذا سما كل بند)، وهو ما نشأ عن نبوّ القافية أيضا، لجاء البيت قويا في دلالته على إحدى الآفات العربية في عصور التردي: قهر السلطة للرعية وخنوع منها للعدو، وهي آفة بشرية قديمة عبر أبو العلاء عن شطرها الأول بقوله الذي لا يُنسى:

مُلّ المقـام فكـم أعـاشـر أمـة
أمـرت بغيـر صلاحهـا أمـراؤهـا
ظلمـوا الـرعيـة واستجـازوا كيـدهـا
وعـدوا مصـالحهـا وهـم أجـراؤهـا

ولعل العتيبي أن يكون من أوائل شعراء الكويت الذين جاهدوا بهذه العلة التي تقف وراء مأساتنا، والتي تشكل إحدى همومه الملحة، هو والشاعرين الكبيرين أحمد مشاري العدواني وخليفة الوقيان، وهي الجذوة التي تشعل وجدانه الشعري، ومن أسرار ما يلحظه المتلقي لشعره من قوة الانفعال، أو تصرح به أحيانا.

ويعود الشاعر إلى توظيف مفردة أخرى من قاموس حياة المعري هي (المحبسان)، إذ كان الشاعر الخالد رهين المحبسين: عاهته البصرية وبيته، وإن كان قد ضم إليهما محبسا ثالثا، وذلك في قوله:

أراني فـي الثـلاثـة مـن سجـونـي
فـلا تسـأل عـن الخبـر النبيـث
لفقـدي نـاظـري ولـزوم بيتـي
وكـون الـروح فـي الجسـم الخبيـث

يقول العتيبي:

كبـر المحبسـان فـالـدرب أعمـى
قيّـدتنـا صـروفـه أيّ قيـد
حكمـة العصـر أعيـنٌ فـي الحنـايـا
مـوغـلات وراء نبـض التصـدي

والجمع بين الدرب الأعمى والعيون التي تبصر الحنايا وتتوغل فيها آية في بلاغة التعبير عن وقع الأحداث في الصراع في نفس الشاعر وحلمه بصحوة قومية تذلل الطريق الوعر وتحرر من المركب الصعب.

ثم يكرر البيت الخامس من القصيدة:

يـا حكيـم الـزمـان، هـذا زمـان
ظـاهـريّ العـلا، سحيـق المتـردي

تمهيدا للجزء الثاني الذي بلغ ذروة فنية، إذ أبدع فيه الشاعر لوحة يمكن أن نسميها كائنات الكوميدية السوداء، إذ عبرت عن اختلال القيم وفوضى المعايير وزيف العصر بصور كاريكاتورية أو سيريالية لشخصيات تراثية كنا ومازلنا نباهي بها، فلقد مسخت في عصرنا الذي اختفى فيه الحق، وضاع العالم النقي، وتوارى الشاعر الحق، في حين ظهر الباطل واعتلى الجاهل وذاع صيت الشويعر الذي قال فيه المتنبي:

أفـي كـل يـوم أُبتلـى بشـويعـر
ضعيـف يقـاوينـي قصيـر يطـاول!!

ومن ثم أُلبس كل ماجد ثوب الخامل، وخُلعت عليه أقبح النعوت، وفرّ منه أبناء هـذا الزمان فرار السليم من الأجرب، ذلك هو مدلول القصيدة، وتلك هي دوالها:

مـذ رأينـا (الحـلاج) فـي سـوق يـافـا
بـائعـا للـوجـوه مـن كـل عهـد:
لجميـع الأحـوال إن شئـت عنـدي
وجـه شيـخ تـريـد؟ أم وجـه قـرد؟
ومضـى (عـروةٌ) يبيـع الصعـاليـك
ليـرضـي بهـا هـوى كـل وغـد
و (أبـوذرّ) يـا إمـامُ رأوه
يـوم حـرب الثغـور سمسـار نقـد
مـذ رأينـا (لبيـدَ) و (المتنبـي)
يعـرضـان الأزيـاء فـي قصـر عبـد
فـي اعتـلال الـزمـان تـأتـي الليـالـي
مثقـلات بكـل حمقـاء تـردي
مـذ رأينـا (المجنـون) يـرهـن ليلـى
فـديـة كـي يعـود يـومـا لنجـد
أمـس فـي السـوق قـد رأيتـك تمشـي
عـارضـا فـي الخفـاء أسمـال مجـد
لا تسـل يـا إمـامُ عـن سـر هـذا
فـاعتـلال الـزمـان يـا شيـخ يعـدي
كـل شـيء يـا شيخنـا بـات يجـدي
مـا عـدا العـوم فـي بحـار التحـدي

هكذا جـاءت نهايات القصيـدة تطويرا حـداثيا للبدايات من طريق الاستعـانة بالتقنية المسرحية التي حولـت السمة السكونيّة إلى سمـة الحركية، فكأننـا نشـهد عـرضـا احتفاليـا يقوم علـى التنكر والتهكم. وقد تمكـن الشاعر من تـوظيف التناص غير الملفـوظ أو ما يسمـى بالتـأثر بنصـوص أو أعمـال أخـرى مثـل الأعمـال المسـرحيـة، حيـن استخدم أسلـوب هذه الأعمـال، مقربـا بذلـك من مسافة الفـرقة بين القصيدة العمـودية والقصيدة الحرة، وواضعا قدما راسخـة على مسيرة تطوره الفني وتجديده للنسق التقليدي في الشعر.

ولا شك أن تمثله للتراث الأدبي العربي ووعيه بإمكانـات هذا التراث غير المحـدودة قد لعبا دورا كبيرا فـي الارتفاع بمستوى القصيدة حتـى غدت درة فريـدة في عقـد ديوان (مـزار الحلم). وهـذا التوفيـق الذي أحرزه الشاعـر يغفر له مـا يشوب قصيدتـه من هفوات قليلـة مثل استقلاليـة بعض الأبيـات في القسـم الأول بمعنـى خـروجها عـن الوحـدة العضويـة، وما ينجـم عن ذلـك من عـدم تنمية الخيـط الدرامي، وهـو ما تجنبه فـي القسم الثـانـي المتميـز والـذي انتهـى بتـزويـد مطلـع القصيدة، وهي تقنية من ابتـداعات الشعر الحديث وظفها الشاعـر في قصيدة عمودية، جامعـا بذلك بين حسنين هما الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة ومـوسيقاهـا، والإفادة مـن آفاق الحـداثة الفنيـة والجمالية التي أتاحتها القصيدة الجديدة.

الهوامش:

١) مصطلح عقد العارية تعبيـر قانوني رأينا استخدامه في النقد والـدراسة الأدبية للإيضاح بالنظر إلـى دقته ووفائه بمعنى التضميـن الذي نعالجه في هذه الدراسة.

٢) لمزيـد من التفـاصيل اقرأ بـاقر جـاسم محمد، مجلة الآداب، العدد ٧ ـ ٩ سنة ١٩٩٠.

٣) يبلـغ عدد قصـائد الـديوان ٢٦ قصيـدة كلها من الشعـر العمودي ذي القـافية الواحدة أو مـن المقطوعـات ذات الوزن الـواحـد مع تعـدد القافيـة، وذلك باستثنـاء أربع قصـائد مـن شعر التفعيلة (الشعر الحر).

٤) باقر جاسم محمد، المرجع السابق.

٥) الديوان، قصيدة (صنعاء) ص ٣٨.

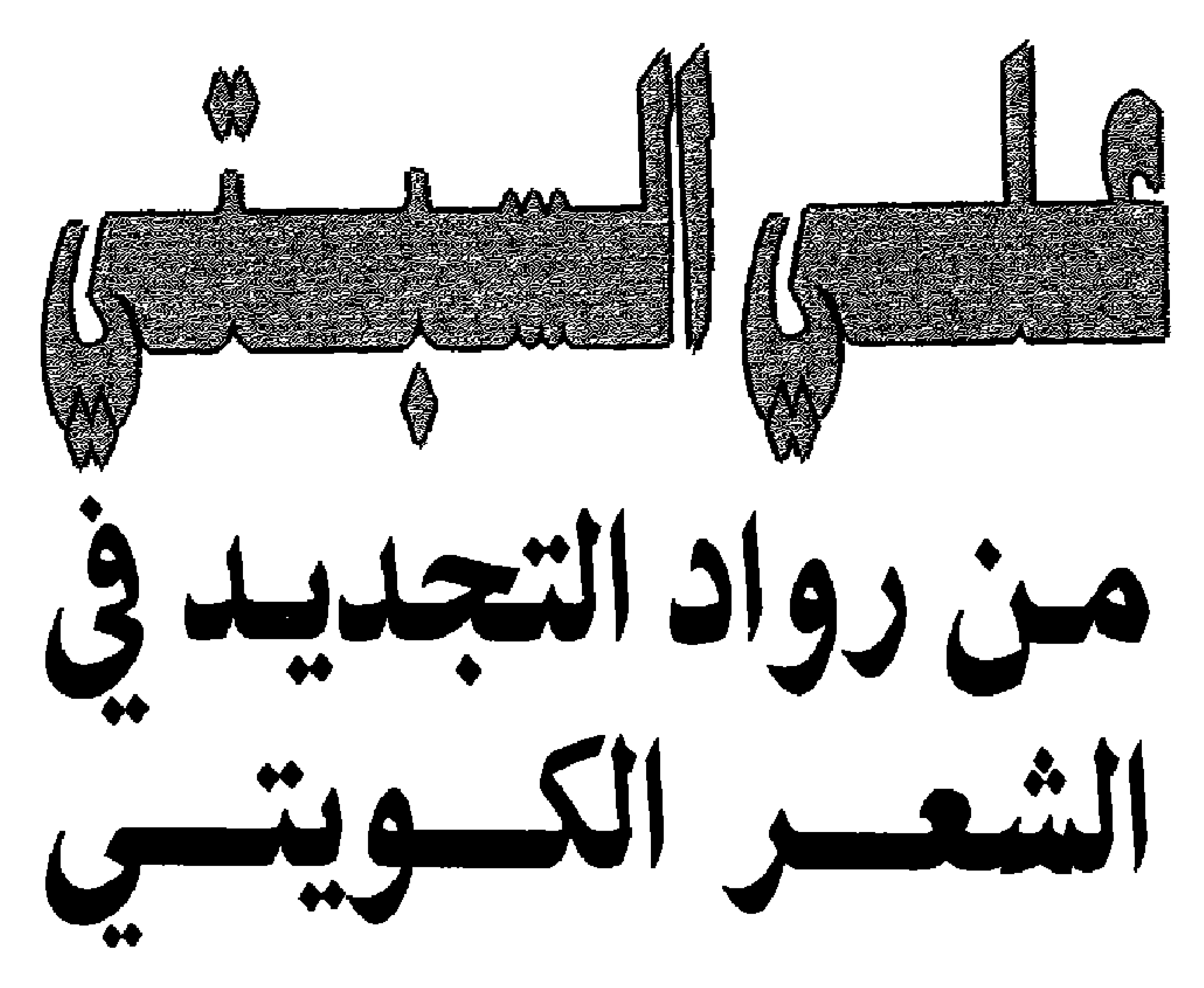
٦) قصيدة (إشـارة مهمة) وهـي مـن وحي القدس المضيعة، ص ٥٤.

٧) هو الشـاعر الجـاهلي ميمـون بن قيـس الملقب بالأعشى لضعف بصره، كما يكنى بأبي بصير إعجابا بقوة بصيرته، القصيدة ص ١٠٥.

٨) يقع ذو قار بيـن الكوفة وبين واسـط، وهو ماء لبكر بن وائل تواقع قربه عرب وائل مع الفرس، وكـان النصـر فيـه للعـرب أوائل القـرن السـابـع الميلادي قبيل البعثة النبوية.

استأثرت حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر باهتمام الدارسين والنقاد، فأشبعت بحثاً وتصنيفاً(١)، حتى أوشك الكلام عن هذه الحركة اليوم أن يكون مُعاداً مكروراً، غير أنّ كلمةً تريد الإسهام في هذا الموضوع لا تعدمُ مسوغاً لها يتمثل بصيغة تساؤل فحواه: لماذا نفتْ صراحةً بعضُ الدراسات النقدية التي أرخت ظاهرة الحداثة في الشعر العربي المعاصر محاولات التحديث لدى شعراء الجزيرة العربية عامة، وشعراء الكويت خاصة؟

فهل حقاً انعدمت مثل هذه المحاولات، وإذا وجدتْ فما هو الحيز الذي تشغله بالنسبة لحركة الحداثة عامة؟



علي السبتي

من رواد التجديد في الشعر الكويتي

د. أحمد علي محمد

حركة الحداثة:

لاشك أنّ الكلام عن الحداثة من الوجهة النقدية يستلزم التفريق بين اتجاهين على جانب كبير من التضاد: الأول ما يمكن تسميته بالتوجه المعتدل نحو الحداثة، والثاني التوجه الحداثي المناهض للقديم. أما الأول فقد مضى أصحابه في طريق التجديد الفاعل المستمر، متخذين لأنفسهم من المسارات ما يلائم حركة التطور المنتظم، فهم لا يدعون إلى نقض القديم نقضاً كاملاً، ولا يعنيهم أن يحطموا الموروث ويثوروا عليه ثورة تامة، بل على العكس من ذلك، إنهم يتركون للتجربة الإنسانية أن تأخذ مداها في الحياة المعاصرة، وفي وهمهم أن للأمم خصوصية تحفظ لها كيانها لابدّ من التمسك بها، وقد رأت هذه الفئة من النقاد أن مسيرة التطور والتحديث في الحياة والفن لا تُعجز الأمم عن الحفاظ على تراثها، من هنا دعت إلى ضرورة الإبقاء على كثير من القيم الإيجابية الموروثة وعلى رأسها اللغة. ومن هؤلاء النقاد د. عز الدين اسماعيل في مؤلفه «قضايا الشعر العربي المعاصر» فقد أراد في هذا الكتاب توضيح موقف الحداثة من التراث العربي في محاولة لفض الجدل الذي دار حول الحداثة والتراث، فدعا إلى تغيير

زاوية النظر إلى هذه المسألة في ضوء الاعتبارات الآتية:

١ ـ الدعوة إلى تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمل عليه مالا يطيق، وأن نتمثله من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية.

٢ ـ إعادة النظر إلى التراث في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير مافيه من قيم باقية.

٣ ـ توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لاعن طريق الردة إلى الماضي كليةً ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايراً لتصورات العصر، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية في إبداعنا العصري.

٤ ـ ضرورة خلق توازن تاريخي بين الجذور الماضية والفروع الناهضة على سطح الحاضر(٢).

وعلى هذا النحو تبدو حركة الحداثة من منظور د. إسماعيل عظيمة الدلالة على العصر، وفي الوقت نفسه شديدة الصلة بروح التراث وقيمه الإيجابية، فشعراء الحداثة، كما يقول، استطاعوا أن ينظروا إلى التراث من بُعد مناسب وأن يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب بل جوهراً وروحاً، فأدركوا بذلك أبعاده المعنوية، وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يحطموا التراث، بل حطموا شكلا كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور»(٣).

وأما أصحاب التوجه الحداثي المناهض للتراث فقد رفضوا كل ما ينطوي عليه القديم من قيم سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وطرحوا أفكاراً بديلة تحل محل اللغة والتراث فسموها «الحضارة المتوسطية»(٤) تارة، وسموها «وحدة الحضارة الإنسانية»(٥) تارة أخرى. غير أن هذه الشعارات كانت من أهم العوامل التي عجلت في إخماد هذه الموجة، وقلقلة وجودها في الأوساط الأدبية والثقافية العربية.

لقد أشبه هذا التيار موجة سريعة أرادت أن تقطع خط التطور بأكثر مما تمتلك من قوة فلم تبلغ مداها، لا بل لم تستطع الحفاظ على أنفاسها التي بدأت بها.

ومع هذا الإخفاق الذي مُنيت به موجة الحداثة تلك لم تزل الساحة الثقافة العربية تشهد صيحات مؤيدة لهذا الاتجاه، ولعل كتاب د. كمال خير بك « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»(٦) خير دليل على هذه الصيحات التي آثرنا الوقوف عندها لأنها تقدم جواباً لسؤالنا الذي بادرنا بطرحه في فاتحة هذا المقال الوجيز وهو: هل حقاً انعدمت محاولات التجديد في الشعر الخليجي؟

إنّ د. خير بك في كتابه المذكور آنفاً كان متعجلاً بقصد أو بغير قصد في إطلاق أحكامه النقدية. ولهذا آثرنا الوقوف عند بعض القضايا التي أثارها في مؤلفه، مع الإشارة إلى أن الباحث بذل جهداً لا يُستهان به في مجال التقصي وفي مجال التجارب الصوتية على العناصر الإيقاعي، والجداول والرسوم التي استثمرها بدقة في خدمة بحثه حتى ذهب بي الظن أنّ ما جاء به الباحث في هذا الباب يُعد فريداً في دراستنا النقدية.

وأما ما يتعلق ببعض الفكر التي تبناها الباحث خصوصاً فيما يتصل بتقويم محاولات التجديد في الشعر المعاصر، والنتائج التي توصل إليها فإنها تحتمل جدلاً كثيراً، لذا فإني أطرحها للنقاش.

١ ـ الفكرة والموضوع:

أراد الباحث كما ذكر في مقدمة كتابه، التعرض لظاهرة الحداثة على نحو لم يُسبق إليه فقال: «في هذا العرض للقصيدة العربية الحديثة، الذي حاولته بتواضع، مدفوعاً بهم مزدوج يتمثل بتقديم ظاهرة لم يتم تقديمها من قبل» (٧).

والظاهرة التي يتحدث عنها المؤلف في مقولته هي ظاهرة الحداثة التي انطوت عليها جهود تجمع شعر، والتي أعلنت خروجها على التراث العربي القديم والدعوة لاستبداله. وأماما يتعلق بتقويم هذه الحركة فيقول الباحث: «وقد أمكن لنا أن نلاحظ في مختلف السياق الثوري لهذه الحركة الحضور الثقيل لهذين القطبين الأساسيين اللذين

يتحقق من حولهما التحول الفائر للحياة العربية الحالية، نقصد الهدم وإعادة البناء، وبتعابير سوسيولوجية، نعرف جميعاً أن من يقول الهدم فهو يشير ضمنياً إلى الموروث» (٨). وفيما يتعلق بانتصار الباحث لقضية تجاوز التراث لإدراك سبل التطور التي تقرب الشاعر العربي المعاصر من العالم الحالي يقول: «هذا الخروج من الماضي خروجاً مؤلماً وحافلاً بالعظمة هو الهدف الذي يحاوله الشاعر العربي المعاصر بغية التوصل إلى اختيار محله وبأسرع وقت ممكن إلى جانب التطور الحديث لمعاصريه في العالم» (٩)، ويمضي: «فالتمرد على تراث عريق في قدمه والتحرر من التزاماته وقيوده المباشرة، ومحاولة اللحاق بالمراحل الطويلة التي قطعها التطور الشعري في العالم كان يشكل في مجموعه مهمة بدا لحركة الحداثة ساعة بدئها أنها مستحيلة. في حين أننا نلاحظ ومن نواح عديدة أن ما استطاعت الحركة تحقيقه حتى الآن وخصوصاً في التعبير يظل أكثر إثارة للدهشة والإعجاب إنه يمثل في حقيقته انتصاراً نهائياً على النموذج الشعري التقليدي»(١٠).

والمقولة الأخيرة التي عرضها الباحث على هيئة نتيجة في خاتمة بحثه لم أرَ فيها سوى صياغة جديدة لآراء يوسف الخال الداعية إلى نبذ التراث العربي لمحدوديته على حد قول الباحث نفسه حين أورد مقولة الخال في موضوع آخر من مؤلفه(١١) وطرحه شعار «وحدة التراث الإنساني»(١٢) وطبقا لهذين المفهومين حدد الخال رؤيته فيما يتعلق بالحداثة التي تستجيب إلى روح العصر بتواصلها مع الشعر في الغرب.

ويبدو أن د. خير بك كان متحمساً لآراء الخال هذه، وقد منعه حماسه من مناقشتها واختبارها، أو حتى إيراد رد الباحثين عليها، لأنها لم تلق قبولاً عند كثير من النقاد في الحقيقة، فها هو ذا د. عزالدين إسماعيل يرد على تلك الأفكار بقوله: «وكان من هذه المفهومات والتصورات التي أتاحها التواصل بين الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الأدب بعامة والشعر بخاصة، وقد فتن بعض ممن أتيح لهم الاطلاع على الآداب الغربية بهذه المفهومات، حين راحوا ينظرون إلى التراث من خلالها، أي حين أخذوا يطبقونها تطبيقاً حرفياً وشكلياً على النتاج الأدبي القديم خذلهم هذا النتاج فتصوروا فيه عندئذ من العيوب ما شاؤوا، وولد ذلك في نفوسهم عدم الثقة بقيمة التراث»(١٣).

وهذا الرد يطول يوسف الخال الذي عاد من المهاجر الأمريكية سنة ١٩٥٦ وبذهنه مشروع تحديث الشعر العربي، وقد سارع بإصدار مجلته التي سماها «مجلة شعر» سنة ١٩٥٧م. فإذا كان كتاب د. عز الدين إسماعيل قد رأى النور مطبوعاً سنة ١٩٦٦م وفيه ما عرضنا من الردود على دعاة الحداثة المناهضة للقديم، فماذا يقصد د. خير بك بأنه أول من قدم الظاهرة الحداثية وقد طبع كتابه سنة ١٩٧٨م؟

اللهم إذا قصد من تقديم ظاهرة الحداثة أنه أراد بالتقديم الانتصار لها على ما فيها.

وأما عن مستقبل الحداثة حسب المعنى الذي أشار إليه د. خير بك (الثورة على القديم) فإن د. عز الدين إسماعيل أيضاً قد خصص جزءاً من كتابه للحديث عن صلة الشعراء الذين عدهم خير بك رواد حداثته، بالتراث أمثال أدونيس وخليل حاوي وغيرهما، مع أن أدونيس كان من مؤسسي مجلة شعر إلا أنه لم يصرح عن رغبته في الخروج على التراث كما هو الشأن عند يوسف الخال الذي أذاع بياناً عرض فيه مشروعه لتحديث الشعر(١٤). ويبقى أدونيس في رأي عز الدين إسماعيل مستندا إلى التراث العربي في كثير من رموزه خاصة في ديوانه (تحولات العاشق)(١٥). في حين جعله د. خير بك من الخارجين على التراث.

٢ ـ الأحكام:

ركز خير بك في دراسته (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) على نتاجات تجمع شعر ولم يمنعه ذلك من التعرض إلى درس بعض أشعار السياب، وألمح إلى جانب ذلك إلى محاولات التجديد في الشام ومصر والعراق، غير أنه نفى وجود محاولات مجددة في كل من الجزيرة

العربية والمغرب. يقول:«وفي النهاية وقبل أن نعمد إلى استحضار الوضع الشعري في لبنان لحظة ظهور مجلة شعر (١٩٥٧) نذكر بأنه لم تكن قد ظهرت حتى تلك اللحظة أية فاعلية جدية في التوجه الحداثي في بقية أقطار العالم العربي أي في أقطار شبه الجزيرة العربية»(١٦).

ولست أدري لماذا عمد الباحث هنا إلى النفي، وكان بوسعه أن يمضي على منوال سابقيه فيتحاشى النفي ويكتفي بالسكوت. وأما نفيه الصريح فلست أرى ما يسوغه لأن ثمة تجارب كثيرة في الحداثة كانت قد ولدت قبل التاريخ الذي ذكره وفي غير قطر واحد من أقطار الجزيرة، وربما في المغرب أيضاً.

وحتى لا نترك مجالاً للشك فيما يقصده الباحث من مقولته (التوجه الحداثي) فإن الباحث لم يقصد بهذه المقولة ظهور شعراء اتجهوا كليةً نحو الحداثة، بمعنى أنهم قالوا كل شعرهم على النمط الحداثي بدليل أن الذين عدهم خير بك جيل الرواد في الحداثة (السياب والملائكة) كتبوا الشعر الحر إلى جانب العمودي، وكذلك الأمر بالنسبة للجيل الثاني مثل معين بسيسو وعبدالرحيم عمر وغيرهما، فالتوجه الحداثي إذن هو النظم على طريقة الشعر الحر وليس بالضرورة أن يكون نتاج الشاعر كله على هذا النمط، وأما مسألة الزمن الذي حدده بظهور مجلة شعر ١٩٥٧ فإنني أعتقد أن هنالك شعراء ظهروا قبل هذا الوقت وأسهموا بقصائد كثيرة تنضوي تحت إطار الحداثة منهم على سبيل المثال لا الحصر علي السبتي.

علي السبتي ومحاولة التحديث:

ولد علي السبتي في الكويت سنة ١٩٣٥ وبدأ يسهم في الإنتاج الشعري بدءاً بعام ١٩٥٤م، ويشير الشاعر اللبناني ناجي علوش إلى ذلك بقولة: «ليس علي السبتي جديداً على الشعر، فلقد عرفته شاعراً منذ سنة ١٩٥٤»(١٧).

وعلى الرغم من أن السبتي لم يكن متهالكاً على نشر نتاجاته ذات الشكل الجديد إلا أنه أذاع بعضها بين أصحابه ومعارفه فَعُرِفَ بها، وقد بدأ بنشر عدد من قصائده فعلياً عامَ ١٩٥٨ كما هو الشأن في قصيدته (أنا في البصرة) التي نشرت في جريدة الشعب سنة ١٩٥٨(١٨).

أما ديوانه فلم يرَ النور مطبوعاً إلا في عام ١٩٦٩ وقد صدر عن دار الطليعة اللبنانية بتقديم الشاعر ناجي علوش، تحت عنوان (بيت من نجوم الصيف) ثم أعاد الدكتور عبدالله العتيبي تقديمه للقراء سنة ١٩٨٢م (١٩).

تضمن ديوان السبتي (٣٣) قصيدة جديدة من حيث الشكل أقدمها قصيدة (رباب) وقد كتبت سنة ١٩٥٥ م إضافة إلى ثلاث قصائد عمودية فصار عدد قصائد هذا الديوان (٣٦) قصيدة.

أما قصائده المحدثة فتحسن الإشارة إلى أنها تنتمي من حيث الشكل إلى تجارب الشعر المعاصر، خصوصاً أن أغلبها كُتِب في زمن قريب من زمن الحداثة، إضافة إلى ذلك فإن السبتي كان معاصراً للسياب. وأما ما يتعلق بمضمون قصائده فهو يتصل بتجارب الشعر المعاصر ولا سيما من حيث الشعور بالغربة والاعتماد على الرمز.

١ ـ ظاهرة الاغتراب:

يبرز الإحساس بالغربة على نحو واضح في أغلب قصائد السبتي الجديدة، وقد تجسد هذه الإحساس بصورة صراع بين الواقع والمثال، ففي قصيدة (رباب) يطالعنا الشاعر بإحساس مرهف راصداً عبره حالة التحول والتغيير التي من شأنها أن تتلف كثيراً من القيم الإيجابية كالحب مثلاً. ولم تكن حالة التغيير التي احتلت حيزاً واسعاً في ذهن الشاعر إلا انعكاساً موضوعياً لذلك التحول الذي شهدته الكويت بعد ظهور النفط، مما هيأ لهذا التحول أن يصدع حياةً تقليدية اتسمت بطابع بدوي محدود بقيمه ومثله الموروثة (٢٠). حباً في حياة متغيرة تريد أن تصيب حظاً من التطور.

غير أن هذا التطور من شأنه دفع حاجات جديدة على السطح تنمو باستمرار على حساب

حاجات كانت سائدة وبات مصيرها التراجع، والإنسان بطبعه لا يريد أن يخسر في سبيل التحديث كل ما ورثه عن السلف، خصوصاً وإن كان الموروث إيجابياً ومن هنا يحدث التصارع.

وعلي السبتي إذْ يرصد بهواجس الشاعر هذا التحول، فإنه لا يقف ضد فعل التغيير، ولكنه في الوقت نفسه لا يضحي بالموروث، لسبب بسيط وهو أن التحول مهما كان عنيفاً لابد وأنه تاركٌ من القيم الموروثة ما تستحق أن تحيا بجانب كل ما هو جديد.

لقد دعا السبتي إلى استبقاء الحب مقابل طغيان المادة، وبدا في قصيدته (رباب) مطارداً بمخاوف رومنسية مبعثها تقهقر القيم أمام بريق المال يقول(٢١):

بمن انشغلت رباب قولي لا تحابي
أبشاعر حلو القوافي ذي أغاريد عذاب
أما تغني تطرب الدنيا وتهتز الرحاب
غناك أروع ما لديه فأنت فينوس الجميلة
أبهيَ من القمر المشع يطل من خلف السحاب
أم بالغني المترف الرحب الجنان
رب القصور تطاولت حتى السحاب

والصراع هناك باد في مقابلته بين الحب والمال، وهذا هو مبعث غُربته وحزنه. فهو قلق إزاء تحول فؤاد فتاته عنه في ضوء التغيير المفاجىء الذي طرأ على مجتمعه يقول:

بمن انشغلت رباب يا أمل المعنى
يا من خلقتك من هواي البكر لحنا
يبقى على الأيام أقوى من تصاريف الليالي
من مال قارون يجر على الدنا زهواً ذيوله
قارون عاد بوجهه العربي أقسى من أخيه
المال يغدقه فيجري كالجداول كالبحور
فيدير أفئدة الصبايا
يا باعثاً في الأرض آلاف البغايا

لقد دعا إلى رجوع الحب بكليته، لأنه بمثابة الروح التي تعيد للجسد الحياة، غير أن دعوته وإن كانت أشبه بدعوة الابتداعيين إلا أنها لم تخلُ من التبشير والتفاؤل. يقول على لسان (رباب) في ختام قصيدته:

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوّم في الخيال
لا لا تصدق ما يقال
أنا لم أبع قلبي، وهل قلب يباع
كل الكلام إشاعة لا لا تصدق ما يشاع

فهذه الرؤية المبشرة تنطوي على إيمان بقيمة أصيلة متجذرة في مجتمعه، وهذه القيم من القوة بحيث لا يطولها فعل التغيير مهما بلغ من الشدة، ومن العجب أن يتوهم بعض من تعرض إلى هذه القصيدة في الدرس والتحليل أنها في دعوتها إلى عودة الحب وتبيان زيف المادة حصيلة تأثر بالمذهب الاشتراكي «الذي أخذ يغزو نتاجات الشعراء منذ ذلك الحين» (٢٣) وهذا الرأي لا توجد براهين لتأكيده، ليس في هذه القصيدة فحسب وإنما في ديوان السبتي الأول كله.

وأما علاقة السبتي ببدر شاكر السياب فلا تكفي لإطلاق حكم كهذا، والحقيقة أن السبتي كان بمنأى عن التأثر بالمذاهب الفكرية التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين. فديوانه الأول (بيت من نجوم الصيف) وإن استجاب فيه الشاعر إلى الانعتاق من الشكل الشعري الموروث إلا أنه لم يتجاوز فيه الدعوة إلى التمسك بالقيم الروحية مجسداً بذلك إحساسه المناهض للطغيان المادي. ولهذا أحسب أن د. عبدالله العتيبي قد أصاب في قوله: «وشاعرنا علي السبتي صاحب هذه التجربة الرائدة في مسيرة الشعر الكويتي، شاعر اكتملت له كل عوامل الانتماء العفوي إلى حركة التجديد»(٢٤).

ومن أبرز ظواهر الانتماء العفوي إلى حركة الحداثة أنّ السبتي لم ينحرف، ربما بحكم ثقافته، باتجاه التيارات الفكرية التي سادت في الخمسينيات وبعدها، وكل ما هنالك أن تجربته تنتمي إلى الحداثة من حيث الاستجابة إلى عوامل

التغيير والانعتاق من الواقع الشعري»(٢٥).

وهذا الانتماء برز في شعر السبتي على صورة شعور بالاغتراب على نطاق المضمون، وكان هذا الشعور من أهم العوامل التي خلقت في نفسه الدعوة إلى التغيير لكنه يحفظ له جزءاً من أصالته وخصوصيته، وفي الوقت نفسه يدفعه ليصيب حظاً من التطور وهذا الصنيع حفظ له توازنه مما جعل تجربته الشعرية وإن اتخذت طابعاً محلياً إلا أنها ترقى لتشغل مكانة مرموقة بين التجارب الشعرية التي نحت نحوا حداثياً في بقية الأقطار العربية آنذاك.

٢ ـ ظاهرة الرمز:

حفل ديوان علي السبتي (بيت من نجوم الصيف) بالرموز كما حفلت بها دواوين الشعراء المعاصرين، وهذا المنحى الرمزي يؤكد تواصله وحركة الشعر المعاصر على نحو لا يدع مجالاً للريب، غير أن القضية المهمة التي أثارها الدارسون أن رموز علي السبتي ما هي إلا أصداء لرموز بدر شاكر السياب (٢٦)، وأتوهم أن هذه الطريقة في قراءة الرموز من شأنها أن تعيد مسيرة النقد الأدبي خطوات مديدة إلى الوراء، أي إلى القرون السابقة التي شغف فيها النقاد بتتبع السرقات الشعرية.

وبمعنى آخر إذا كان همّ النقاد المعاصرين لا يتعدى تتبع ظلال الرموز لدى الشعراء فإن هذه الطريقة تخرج هذه الدراسات عن الإطار الحقيقي في تفسير الظواهر الرمزية في الشعر المعاصر، وإذا كانت رموز علي السبتي (نيرون) وهو عنوان إحدى قصائده، و (قارون) في قصيدته (رباب) ليست إلا نقولاً لرموز السياب (شيطان المدينة) في قصيدته (المومس العمياء)(٢٨) فإلى أي شاعر نرجع رموز السبتي الباقية مثل (فينوس)(٢٩) و (شهرزاد)(٣٠)و (السندباد)(٣١) و (المسيح)(٣٢) و (التنين)(٣٣) و (الرحيق البابلي)(٣٤) و (الأرض الخراب)(٣٥) و (يهوذا)(٣٦)؟!

إن رمز (السندباد) على نحو خاص استأثر باهتمام الشعراء المعاصرين، وقلما نجد شاعراً لم يستخدم هذا الرمز بصورة أو بأخرى، يقول د. إسماعيل: «إنّ شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين، إن لم نقل كلهم ويكفي أن نفتح أي ديوان جديد حتى تواجهنا شخصية السندباد في قصيدة أو أكثر، وكم فجر الشعراء هذه الشخصية الغنية في دلالاتها، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد»(٣٧).

وفي ضوء ذلك يصعب أن نلصق هذا الرمز بشاعر محدد، وكذلك لا نستطيع أن نرجع رمز (نيرون) أو (قارون) إلى شاعر بعينه، لأن الرمز لا يدرس إلا من حيث دلالاته الخاصة كما تبدو في السياق الذي جاء فيه، ومن هنا تبدو خصوصية الشاعر في استخدامه الرموز حتى لو تشابهت صورة عند غير واحد من الشعراء، ولهذا تبدو لنا ظاهرة الرمز في شعر السبتي محتفظة بخصوصية تنم عن مسافة قطعها الشاعر في تمثله ظواهر الشعر المعاصر، وهذه الخصوصية إنما تبرز لنا انتماء تجربته إلى التجارب الشعرية المحدثة في أدبنا المعاصر.

وخلاصة القول: إن هذه الظواهر التي حاولنا إبرازها في هذا البحث المختصر مثل تجديد الشكل الشعري، وظاهرة الغربة والرمز هي في الحقيقة آية تثبت وجود محاولات فاعلة في التوجه الحداثي لدى شعراء الخليج العربي وهذه المحاولات تسجل لنفسها سبقاً يتزامن ومحاولات الرواد المشهورين الذين اهتمت بهم الدراسات النقدية المعاصرة. وما من شك أن هنالك من التجارب الثرية في هذا الموضوع هي من الكثرة والتنوع بحيث لا يستطيع هذا المقال الإحاطة بها جميعا.

الحواشي:

١ ـ من الدراسات التي تعرضت لقضايا الحداثة في الشعر العربي المعاصر: شعرنا الحديث إلى أين لشكري غالي، القاهرة ١٩٤٨. الأدب المعاصر في سورية للكيالي القاهرة ١٩٥٩، انطولوجيا الأدب العربي المعاصر لأنور عبدالملك، باريس ١٩٦٨ بدر شاكر السياب لمحمود العبطة،

بغداد ١٩٦٥، الشعر الحديث وروح العصر لجليل كمال الدين بيروت ١٩٦٤. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث لأنيس المقدسي بيروت ١٩٦٠، قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي القاهرة ١٩٦٤م. الأسطورة في الشعر المعاصر لأسعد رزوق بيروت ١٩٦٥، الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث للسحرتي القاهرة ١٩٤٨، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، الأسطورة في الشعر الحديث لأنس داود، اتجاهات الشعر المعاصر لإحسان عباس الكويت ١٩٧٨، قضايا الشعر الحديث لجهاد فاضل ١٩٨٤، الحداثة في الشعر العربي المعاصر لمحمد محمود ١٩٨٦.

ومن الدراسات الخاصة بشعر الخليج: القضية العربية الكبرى في الشعر الكويتي لخليفة الوقيان الكويت ١٩٧٤، الحركة الشعرية في الخليج بين التقليد والتطور لنورية الرومي ١٩٧٨، تطور الشعر الحديث في الكويت لماهر حسن فهمي ١٩٨١.

٢ـ الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ط دار العودة بيروت ص: ١٨.

٣ـ المرجع نفسه.

٤ـ صاحب هذه الدعوة هو أدونيس، وكان يرمي إلى إيجاد تواصل إنساني في الأدب والثقافة، يقول مثلاً: إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه العربي ليس إلا جزءاً من موروث آخر أكبر، يريد هو إدخاله فيه بغية إكماله.. وأما ما يعنيه بالحضارة المتوسطية، أي وحدة الثقافة بالنسبة للشعوب الواقعة على حوض البحر الأبيض المتوسط ابتداء بقرطاجة فالاسكندرية وانطاكية، وقد حدد ذلك في كتابة (المعايير والقيم في الإسلام) الصادر بالفرنسية ص ٣٠٠ عن كتاب حركة الحداثة في الشعر المعاصر لكمال خير بك ص : ٨٠.

٥ ـ وحدة التراث الإنساني دعا إليها يوسف الخال في قوله: «إنّ حركة الحداثة هي موقف من الحضارة الإنسانية» عن كتاب «حركة الحداثة في الشعر المعاصر لخير بك ص ٨١).

٦ ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خير بك وأصل الكتاب أطروحة دكتوراه في الآداب نوقشت في جامعة جنيف ١٩٧٢ وقد طبعت في بيروت سنة ١٩٧٨ كما ذكر المؤلف في مقدمته.

٧ـ حركة الحداثة في الشعر المعاصر ص: ٣٧١.

٨، ٩، ١٠، ١١ المرجع السابق.

١٢ ـ بيان يوسف الخال الذي ألقاه في بعض محاضراته ونشر في مجلة شعر عدد (٥) سنة ١٩٥٧.

١٣ ــ الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ص : ٢١.

١٤ ـ حركة الحداثة لكمال خير بك ص: ٥٩.

١٥ــ الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل ص : ٢٠.

١٦ ـ حركة الحداثة لخير بك ص: ٦٠.

١٧ـ مقدمة الطبعة الأولى بقلم ناجي علوش (بيت من نجوم الصيف) لعلي السبتي إصدار دار الطليعة اللبنانية ص . ٥.

١٨ــ يشير عباس خدادة في دراسته (التيار التجديدي في الشعر الكويتي) أن هذه القصيدة نشرت في جريدة الشعب في ٤/٩/١٩٥٨، انظر حاشية الصفحة ٢٢٠.

١٩ـ للسبتي ديوان آخر عنوانه. أشعار في الهواء الطلق طبع سنة ١٩٨٠.

٢٠ ـ مقدمة ديوان السبتي (بيت من نجوم الصيف) تقديم د. عبدالله العتيبي ط٢ ص ٢٢.

٢١ـ ديوان السبتي ط٢ ص ٤٤.

٢٢ـ انظر التيار التجديدي في الشعر الكويتي لخدادة ص ١٦٧.

٢٣ـ مقدمة ديوانه (بيت من نجوم الصيف) بقلم د. العتيبي ص ٢٣.

٢٤ـ الديوان نفسه.

٢٥ـ مقدمة ديوان السبتي بقلم د. العتيبي، والتيار التجديدي لخدادة ص ١٤٤ وما بعدها.

٢٦ـ بيت من نجوم الصيف ص ٤٣.

٢٧ـ الديوان نفسه ص: ٤٦.

٢٨ـ الديوان نفسه ص ٤٨.

٢٩ـ ٣٦ الديوان السابق.

٣٧ــ الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ص : ٢٥.

الشاعر يعقوب الرشيد

بين سفارة الشعر وشعر السفراء

عبد اللطيف الأرناؤوط

في ديوان «دروب العمر» يضيف الشاعر يعقوب الرشيد إلى أول ديوان أصدره بعنوان «سواقي الحب» سفرا جديدا يحاول فيه أن يطور تجربته الشعرية ويغنيها، فالشعر ليس وسادة من ريش يسند الشاعر رأسه إليها، ويدوّم في أحلامه، إنه معاناة ومكابدة، وصيد عسير لفراشات الإلهام وعصافيره المحلقة، ولا سلاح مع الشاعر ليصيدها إلا مخيلته وإلهامه، وهو في يقظته ونومه طريح وساوسه الشعرية، قد يسعفه الحظ فيقتنص اللؤلؤة الثمينة أو يطبق يديه على فراغ..!!

الشاعر في نظري شاعران: واحد يسترسل مع سجيته حين يكتب فيروعك بصدقه وعفويته أكثر مما يأسرك بفنه، وآخر بيده مفتاح الصنعة ومصباح علاء الدين، فقد أهلته ثقافته الفنية أن يحترف الشعر على قواعد وأسس، وتقنيات مرسومة، يعرف كيف يفصّل القول ويقيس بمسطرة الفن التي أورثها السلف للخلف، فهو يسحرك بفنه ولو كان كاذبا.

الشاعر الأول.. يصادقك حين يكتب لك، وينفذ إلى قلبك عبر تواصل إنساني والشاعر الآخر يسحرك امتلاكه فن الكلمة، فأنت في محرابه في دهشة وإعجاب، ويعقوب الرشيد شاعر الفطرة، يحدث قارئه ببساطة وعفوية مثلما يحدثك أقرب الناس إليك حين يشكو إليك همّه.. أو أمك حين تفيض عليك مشاعرها، أو رجل الشارع حين يفصح عن الحوادث الجارية، وهو لا يتكلف القول تكلفا، ولا يطلب الصنعة في القول ليوهمك أنك عاجز عن أن تعبِّر مثله، بل يفتح لك نافذة للتواصل والمصارحة، فتحس كأن بينكما شيئا مشتركا وصحيحا.. هو ذاك الذي يربط الإنسان بالإنسان.

وكثيرا ما يشفع له صدقه وإنسانيته الفياضة ما يمكن أن تلحظ في شعره من الكلام العادي البسيط الذي يأنف الشعراء المحنكون أن يتعاملوا معه.. لزعمهم أنه ليس من لغة الشعر، وهم في ذلك التكلف يضعون بينهم وبين القارىء سدا منيعا، ولا سيما إذا كان ـ القارىء ـ حصيفا يدرك جيدا لعبة الشعر المزخرف، وما تنطوي عليه من إيهام.

أن تكون شاعرا يعني أن تعبّر عن نفسك بصدق، أن تنفذ كلماتك إلى أعماق من تتوجه إليهم بمشاعرك وأحلامك وأفكارك.

وقصائد «دروب العمر» حكاية حياة يلخصها الشاعر يعقوب الرشيد في مطلع ديوانه.. فيقول:

هو ذا العمر مضت أحلامه
وغدت رَجْعَ خيالات السنين
قد قضينا العمر في درب الهوى
وارتعاش الشوق في ومض العيون
ورقصنا عندما كان الشذا
يغمر الآفاق في رفق ولين

على أن الشاعر حين يتضخم إحساسه بالزمن، فيلخِّص حياته في أعوامها الخمسين وهو يقف كالمراقب لا يندم على ما فات من عمره، ولا يقيم الدنيا ويقعدها لذهاب الأيام وكرّها، فهو راض عما قدم، سعيد بما منحته الحياة من حلوها ومرّها.

كان هذا من ربيعي يا فتى
وخريفي لم يزل يرنو لسعد
سوف أجني من زماني غايتي
وأواري من زماني كلّ حقد
أنا مَنْ غنّى تباريح الهوى
فرعى الود ولم ينكث بعهدٍ
كم رأيت الدهر يرميني أسىً
ورأيت الناس لا تحفظ ودّي

★★★★

أنا من خلف قيودي باسم
مشرق الطلعة مرفوع الجبين
لم أكن أعرف ما الحقد ولا
ذلة الغدر ولا سوء الظنون
ليس غير الحب ما أحمله
في فؤادي إنه الراعي الأمين

وتفاؤل الشاعر يثير الإعجاب حقا، فهو أمام «الخمسين» لا يرثي نفسه شأن مصطفى لطفي المنفلوطي حين غزت سواد شعره الفاحم شعرة بيضاء ولا يبكي شبابه شأن الشاعر خليل مطران حين وقف على شاطىء البحر في مدينة الاسكندرية وهو عليل.. فقال:

وكأنني آنست يومي زائلا
فرأيت في المرآة كيف مماتي

بل هو سعيد بما قدّم وأخذ، لا يستفزه من الدنيا طمع أو مال:

فإن جمعت المال ظنًّا أنني
أملك الدنيا ستغدو المالكة

وما أحوجنا اليوم أن نبحث عن هذا اللون من الأدب المتفائل الذي يجفف بحيرات من الدموع سكبها شعراؤنا.. فنغصوا حياتهم مثلما نغصّوا عيشنا، نحن بحاجة إلى انفتاح على الحياة، يهبنا الثقة بالنفس والقدرة على مواصلة الطريق. بعدما سلبتنا مأساوية الشعر الرومانسي كل أمل في التطلع إلى بسمة الغد.

والشاعر يعقوب الرشيد يقدم لنا حياته بأفراحها دون شطط أو مبالغة، فقد تمتع في حياته بالجمال في شتى ألوانه، أحب المرأة لكنه لم يقتل نفسه من أجلها، ولم يخرج به الحب عن طوره، فهو معتدل شأن أي انسان عاقل يوازي بين نوازعه وعقله، فهو يخاطب محبوبته التي عتبت عليه فتوره.

فقالت له:

أأسكب تحت مسار النجوم
دموع اشتياق وحزن صبور
وأنت تنام كما تشتهي
على كلّ حلمٍ بطرف قرير

فيجيبها مدافعا عن نفسه:

حنانيك حُبّي فلا تعتبي
فأنت المرادُ وأنت المصير
فما أنا ممن سلا قلبه
ولا راقه العيش رهن السعير
تلومني بُعدي بغير اكتراث
وكم كنت أنوي إليك المسير
بجنح الدجى وقبيل الصباح
لكي لا يراني صبي غرير
فيفضح سرّي وأبقى ملوما
ويبقى جناحي كسيحا كسير

فالشاعر ليس عمريّ النزعة، لا يقتحم على حبيبته خيمتها وأهلها نوّم، وهو حريص على سمعتها وكرامتها، بل يشبه نفسه في تلك الحال في الرغبة والحرمان بطائر يحوم فوق النبع، فلا يجرؤ أن يقترب منه خشية الصياد:

كطير يرى الورد في دفقه
ويقرب منه فيلقى الشرور
فينأى وفي جانحيه الأسى
يطير ويجهل أنّى يطير

ويحتل موضوع المرأة أغلب قصائد الديوان، وهو شعر لطيف يبرع فيه الشاعر بالتودد إلى المرأة ويُحسن وصف لواعجه، ويضمنه رسائل مترفة تترجح بين الغزل العفيف والصبوة الجسدية اللاهفة. وولعه بالمرأة يدفعه إلى مراقبة سلوكها وتصرفاتها، فلم تفته صورة تلك العجوز التي التقاها فوق متن الطائرة في إحدى سفراته، فأمضت الرحلة وهي تتأمل جمالها الذاوي في المرآة وكأنها تتحسر على شبابها الضائع

هُرعَتْ كي ترى ظلال جمال
لبقايا الحياة في المرآة
هالها ما رأته حول لماها
وانتشار الغضون بالقسمات
إذا رأت وجهها دروبا أبيحت
لأكفّ الخريف، للعاصفات
ثم أهوت على الخدود بلمس
بيد هدّها شقاء الحياة

إن شعور «يعقوب الرشيد» الغزالي، رقيق يحاكي فيه أحيانا شعراء الغزل القدامى وأساليبهم، ويبدو أنه قرأ لهم وأحبهم وخمّس بعض مقطوعاتهم، وهو يكنّي عن محبوباته على غرارهم بليلى أو هند أحيانا.. يقول

وإن بقيت (ليلى) على الورد إنني
لباق على ودّي بقاء مصمم
وإن طلبت (ليلى) وصالي وصلتها
وأسمعتها أشهى أغاني المتيم

ويبدو أن الشاعر وفيّ لزوجته يهديها ديوانه، ويحنّ إليها في أسفاره ويرى فيها ملهمته الأولى، لكن نفسه منفتحة على الجمال، وهو أقرب في

طبعه إلى النموذج الإنساني الذي يحب متع الحياة، ويطلب اللذة بكل أشكالها ويتعشق معاشرة الأصحاب، ويستمتع بالنادرة، ولا ينسى في شعره حتى لذة المادة، فهو إلف مجالس أنس ومسامره، يأخذ من كل لذة من مباهج الحياة بطرف.. فهو معتدل صاحب الذوق المترف والأناقة.. مرة.. في كناكري يصف عشاء قُدم له.. فعافته نفسه.. فكتب متندرا:

فصوّتّ حالا على خادم
فأبطأ حالا وجاء الشواء
فجاء بلحم وخب به
كثير من ألنمل حُمْرُ الغشاء
عضضت على لحمه في الطباق
أبت أن تلين بمضغ وماء
فأعملت فيها ضراسا بها
أسهل بلع صخور البناء
تكاد الأواني تشكو لنا
سخاما عليها أطال الشواء
«كوناكري» بغينيا سقاك الإله
ومدّك منه بخير العطاء

وقد وفّرت له رحلاته وأسفاره عبر عمله في السلك الدبلوماسي تجارب غنية ومشاهدات فريدة صورها في شعره، ومنحته شمولا انسانيا وعززت صداقاته وخبراته في الحياة، إلا أن اهتمامه كان في غربته على الناس، وعلى الطبيعة باقتصاد، فقد أوحت له رؤية الأشجار في «لندن» عارية شتاء، كاسية صيفا، بالتأمل في دورة الحية، وتقبّل الوجود خيره وشره.

إن أتى المحلُ فالربيع عطاء
لا أخاف الزوال حتى الزوالا

على أن اغتراب الشاعر الطويل سفيرا لبلاده يردنا إلى «عنوان هذه الدراسة» فظاهرة سفارة الشعراء والأدباء رافقت أدبنا العربي منذ نشأته، فقد كان شاعر القبيلة سفير قومه لدى البلاط، أو سفير الأمير أو الخليفة لدى بلاطات أخرى، ثم امتدت هذه الظاهرة في أدبنا المعاصر حتى أصبحت ملحوظة لا يمكن إنكارها.

فالشاعر نزار قباني، وعمرا أبو ريشة.. وعدد من سفراء دول الخليج العربي هم من الشعراء، ولم يفسر النقاد هذه الظاهرة أو يجدوا لها تعليلا في دراساتهم، فهل السفارة بما فيها من شهرة تخلق الشاعر، أو أن الشعر هو الذي يمهد الطريق للسفارة.. بحكم أن الأدب بما يملك من بيان، وبُعْد نظرة أصلح من سواه لتمثيل قومه، والملاحظ أن فئة من الشعراء السفراء قادهم الشعر إلى السفارة، وفئة منهم قادتهم السفارة إلى الشعر بسبب اغترابهم وعزلتهم عن مجتمعهم، فهم يجدون في الشعر نافذة للإفصاح عن الذات.. أو تنفيسا عن الغربة، وتعويضا للوطن الغائب، فكأن الشاعر السفير يجد في شعره صورة بلده التي فرضت عليه الظروف أن يبتعد عنها، فهو يبني من الشعر عالما بديلا لعالمه في ربوع الوطن حيث الذكريات والأحلام، ولقد كانت الغربة من متاعب الشاعر السفير يعقوب الرشيد، فصورة الوطن لم تبرح خياله، وهو حين يعود إليه يحسّ بما يحسّ الطائر العائد إلى عشه.. يقول.

قد عدت يا وطني ولست بسائل
عن سؤدد إن لم يكن بسماكا
خلقت ما قد كان يصبو نحوه
غيري ولم أُشغلٍ بغير حماكا
وهواك في قلبي يجسّده الدنا
فتراه لم يخفق بغير هواكا

وتمر ساعات في ديار الغربة، يعذبه الحنين إلى بلده «الكويت» وكأنها صرخات المهجرين في الحنين إلى «لبنان» يقول:

برّح الشوق بي فسرْ يا حادي
صوب دنيا الجمال، صوب بلادي
إقذف الآه في البعاد فإني
أحمل الهمَ والأسى في بُعادي
الكويت، الكويت، أي نداء
في فمي عابقٍ بطيب وَدادي

عشــــت فيهـــا كمـــا أراد وفـــائي
واعتـــزازي بمـــا لهـــا مـــن أيـــاد
أيــن فيــض الهنـاء؟ أيــن النـدامــى؟
أيــن شمــل الأحبــاب؟ أيــن النــادي؟
كــم ليــال جنيــت مـــا شئــت منهــا
وهــوّاهــا أشهــى أغــانــي فــؤداي

وقد صقل اغترابه أحزانه، فأمسى قلبه مسرحا للحب بكل طيوفه وألوانه مثلما علّمه الصبر على الشدائد:

سأصبر حتى يستقي الصبر من دمي
فيلفيــه مـــرّا ثــم صبـــرا فعلقمـــا
أضــم جــراحــي حــانيــا متعــاليــا
ومــا أنــا شــاك فــاقصدينــي بمــن رمــى
فقلبــي يفيــض الحب فــي جنبــاتــه
ويجعــل ذاك المــرّ مشهـــدا مكــرّمـــا
فيــا لــك مـــن دنيــا تــريــديــن لــوعتــي
وفـــي القلـــب حــبّ للجمـــال وللحمـــى
خلقــت لـــزرع الحب فــي كــل فسحــة
ليبقـــى شـــذاه للمحبيـــن بلسمـــا

لقد أغنى الشاعر نظرته الواثقة بالحياة المؤمنة بها.. وصدق الشاعر عمر أبو ريشة في قوله:

إن يعقوب الرشيد لم تبطره النعمة، ولا أذلّه الحرمان، إنه ذلك الرجل الذي ليس في قلبه متسع لغير الحب.

حب الإنسان والطبيعة والحياة.. إن تمسكه بالقيم النبيلة قد دفعه إلى استهجان المزهوين بمجدهم الدنيوي، وما يحوزون من مال وعقار وغير ذلك من متاع الدنيا.. لأن شهوة المجد أعمتهم عن ممارسة إنسانيتهم:

إنّك دودة
تختال ببردة إنسان
قد أعماك الطغيان
وخلت بأنك إنسان
لا..!!
لم تبلغ شأو الإنسان

إنك ما زلت كما قلنا:

دودة..!!
تختال ببردة إنسان
يسحقها الخوف من الإنسان
يمضغها الهم مع النسيان

إن التزام الشاعر هو التزام القيم الإنسانية، المبادىء السامية التي تعلي كرامة المخلوق.. أو يرقى بإنسانيته إلى آفاق تتجاوز النزعات المدمرة والحقد والطمع والضعف البشري، ولذلك لم يسلم منه حتى قومه حين لمس تخاذلهم أمام العدو الصهيوني:

هــل لــي أســائل أيـــن الصيــد فــي مضــر
وأيـــن أبنــاؤهـــم فـــي كــل ميـــدأن..؟؟
نــامــوا عــن الحق، عــن أقــداس قــدسهــم
فلـــم يـــروا علمـــا للنصـــر يـــرتفـــع
لا يقطــف النصــر مــا دمنــا هنــا شيعــا
وليــس بـــالفــرقــة الــرعنــاء نـــرتجــع

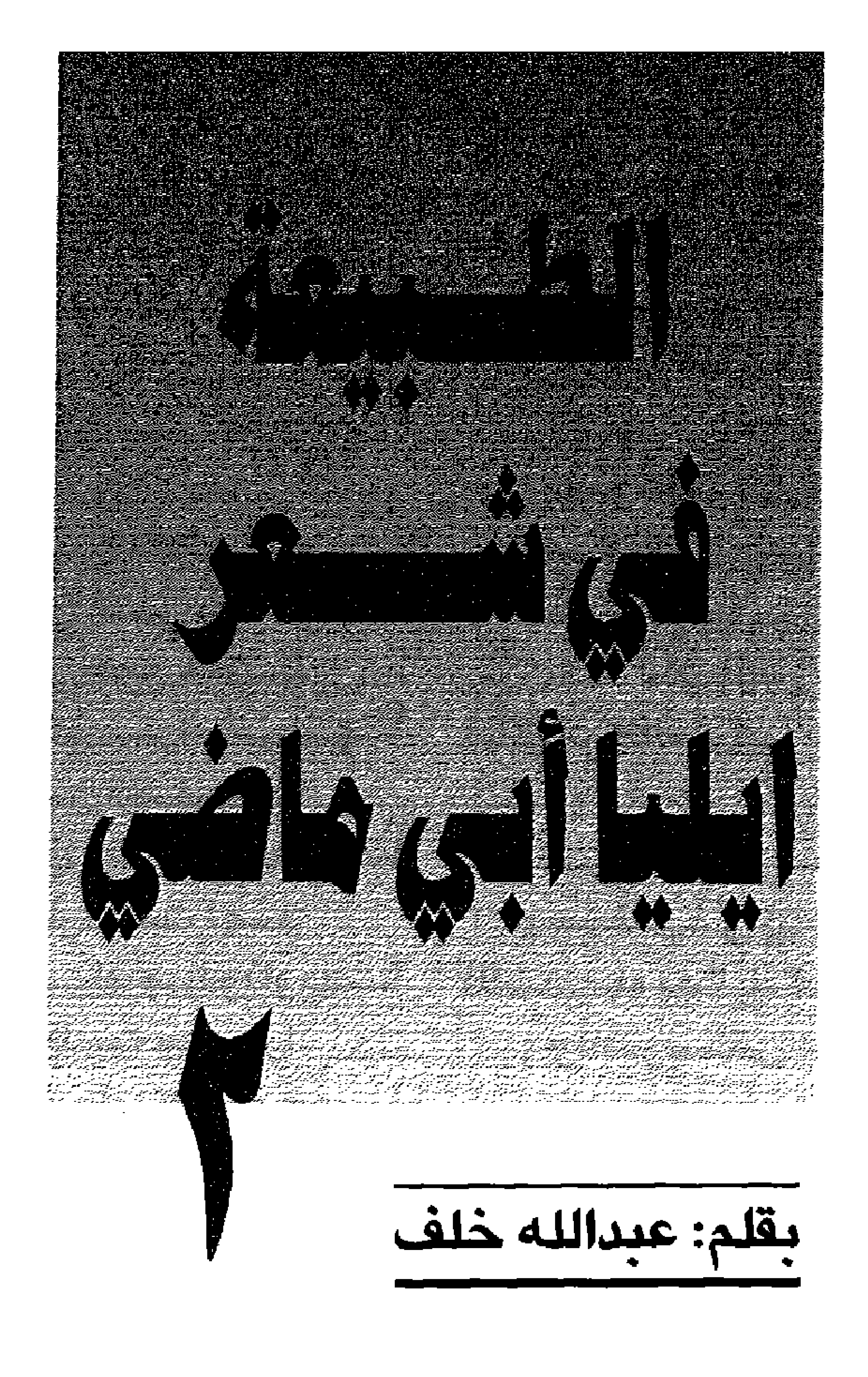
★★★

آن الآوان ليطـــــووا ذُلّ غفلتهـــــم
وينهضــوا، والعـــلا فــي ركبهــم حلــم
ويـــرفعــوا فـــوق أبــراج السنــا علمــا
يعـــود مجــدٌ لهـــم قـــد كـــان يبتســم
كمــا استعـــاد صــلاح الــديــن قـــدسهــم
وهـــبّ للطعنـــة النجـــلاء معتصــــمُ

وهكذا اتسعت ساحة شعر «يعقوب الرشيد» لتسجيل انطباعات نفسه، مثلما نذر وقته لتسجيل هموم الإنسانية.. فبرهن أن عطاء الشاعر لا تقيّده الحدود، ولا يخضع للتصنيف والنمذجة..

ومَنْ يستطيع أن يقول للبحر.. مِنْ أي السواقي ماؤك؟؟

وأي قطرة من مياهك تضمخت بعطر الأزهار أو خالطتها نكهة التراب؟؟



لقد ارتبط إيليا أبو ماضي مع الطبيعة ارتباطا فكريا ونفسيا، وعايشها معايشة سطحية كما عايشها الشعر القديم، ولكنه نظر إليها بعد ذلك نظرة أخرى، وتناولها تناولا بعيدا عن الوصف الخارجي متمشيا في ذلك مع النهج الرومانتيكي حينا، ومستقلا عنه أحيانا أخرى.

وهو يتناول تصويرها، وموضوعها تناولا جديدا، ويحس بها إحساسا كليا، وليس إحساسا جزئيا متفرقا، كما كان الشاعر العربي القديم..

إنه يحس بها ككل، فهو يستشعر محاسنها، ما ظهر منها وما بطن، ويحب أشجارها العارية والكاسية، ويفتن بأزهارها الذاوية والنامية، ويتمنى أن يكون زهرة تعبق في رياضها، أو طائرا فوق أفنان أشجارها:

أتيتها بشباب ضاع أكثره
وغيّبته الليالي في مطاويها
فاسترجع الحب قلبي فهو مغتبط
وعادت الروح خضراء أمانيها
سئلت: ما راق نفسي من محاسنها؟
فقلت للناس باديها وخافيها
ما حببت من الأشجار؟ قلت لهم:
الحب عندي لناميها وذاويها
قالوا: ما تتمنى؟ قلت مبتدرا:
ياليتني طائر، أو زهرة فيها

فأبو ماضي تناول الطبيعة هنا في صورة كلية وأعجبته هذه الصورة بكل ما فيها، دون أن يركز على زاوية واحدة من زواياها فهو يحبها بكل متناقضاتها، ويصور جمالها تصويرا يشمل مناظرها المتباينة، وأشكالها المختلفة، لأنه يلتقي بها من خلال وجدانه، ويستغرق فيها استغراقا كليا عميقا.

ثم هو كذلك يرسمها كلوحة فنان، يعنى بلوحته ككل، مع عنايته بجزئيات هذه اللوحة وبخطوطها وألوانها، حتى لا تتنافر هذه الخطوط الجزئية، والألوان المختارة، مع الصورة الكلية، داخل إطار اللوحة بل تتضافر وتتعاون حتى تخرج هذه الصورة رائعة جميلة، قد اتفقت فيها الألوان والخطوط، فكانت جديرة بالإعجاب. وفي تشخيص إيليا لمناظر الطبيعة وامتزاجها نجد ملكة خالقة تزخر بما يتطلبه هذا التشخيص ليكون تشخيصا نابعا من شعوره لا مجرد الضرورة اللغوية، أو الاستعمال المجازي.

وإذا استمعنا إلى تشخيص ابن المعتز للسحابة السوداء في قوله:

جاءت تهادى كالغراب الهائم
ملظوظة مسودة القوادم
تصيح بالتهتان وبسهماهم
حتى شفت غلة ترب هائم
وغطت المحل بوبل دائم

ونجد تشخيص السحابة هنا وتشبيهها بالغراب الهائم وبأنها تصيح: تشخيص من يعنى بالصورة اللفظية من تشبيه واستعارة، دون أن يكون هذا التشخيص نابعا من الشعور أو وليدا لعاطفة وكذلك قوله:

أما ترى الأرض قد أعطتك زهرتها
مخضرة واكتسى بالفور عاريها
فللسماء بكاء في حدائقها
وللرياض ابتسام في نواحيها

فللتشخيص دوافع لغوية توخاها الشاعر في هذا الطباق بين البكاء والابتسام.

أما التشخيص الذي تخلقه الملكة القادرة من سعة الشعور ودقته فهو التشخيص الجدير بالإعجاب حقا.. لأن الشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض والسماوات من الأجسام والمعاني فإذا هي جنة كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة.. والشعور الرقيق الذي هو يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكلَ هامسة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة من العاطفة، وخلو من الإرادة، ولنأخذ مثلا ما قاله عن «لوس انجلوس» فهو يرى كل فصول هذه المدينة ربيعا ضاحكا، ويجد في هبات النسائم وهي تسري زيادة معرفة بالحب والهوى، ويدعوك أن تحتسي الجمال بعينيك احتساء، ويراه خمرا لن تعصره غير يد الحب الناعمة الرقيقة.. كيف لا والأرض تنبت الحرير الأخضر، والغدران يملؤها الماء الكوثر، إنه عاجز عن وصف مشاعره إزاء هذا الجمال الرائع، هذا الجمال الحقيقي المترفع عن الصنعة والزيف..

وفي نص آخر نستمع إلى أبي ماضي وهو يصف الطبيعة فنحس بعاطفة عميقة وراء هذا

الوصف ونراه يشخصها تشخيصا نشعر وراءه بشعور صادق، وإحساس جيّاش.. إنه على البعد يسترجع صورة طبيعية جميلة لبلاده ويتمثلها أمام ناظريه خيالا كما كان يراها من قبل حقيقة، فيزداد اشتياقه لها، وحنينه إليها، ويحبها في كل حالاتها، في نعيمها وبؤسها، ويشتاقها في كل حال، في نعيمه وبؤسه، في سعادته وشقائه.

تلك المنازل، كيف حال مقيمها
إنا قنعنا بعدها.. برسومها
تمشي على صدر الطيور لحاظنا
نشوى، كمن يصغي إلى ترنيمها
نكاد نعشق في الأزاهير الدمى
أزهارها، ونحس نفح شميمها
نشتاقها في بؤسها ونعيمها
ونحبها في بؤسها ونعيمها

ثم يخطو الشاعر خطوة أخرى أكثر امتزاجا بها، وأعمق عاطفة نحوها دون أن يمنعه وصف جمالها ورسم ظلالها وألوانها من إظهار هذه العاطفة الجادة وذلك الامتزاج العميق بها.

يا حاملا في نفسه وحديثه
أحلام أرزتها ولطف نسيمها
حدّث بنيها شيخم وفتاهمو
عن ليث غابتها وظبي صريمها
خبرهم ان الكواكب لم تزل
تحنو على العشاق بين كرومها
مازال بلبلها يغني للربى
والسحر تنفثه لواحظ ريحها
والريح تلتقط الشذى وتذيعه
من شيحها طورا ومن قيصومها
وهضابها يلبسن عسجد شمسها
حينا وأحيانا لجين نجومها

فالكواكب تحنو على العشاق، حنو المحب الواله المشفق، بينما الكروم تظلل هؤلاء العشاق في مودة فائقة ومحبة عميقة:

خبرهم إن الكواكب لم تزل
تحنو على العشاق بين كرومها

ثم هذا الليل الجامع للمحبين، تحت نجومه اللامعة، بينما الشطوط الهاجعة في وداعة، الراقدة في أمان تحلم بعودة الغائبين في المهاجرين، وتتمنى لهم عودة إلى ربوعها، ورجعة إلى نعيمها.

حدثهم عن ليلها ونجومها
وعن الهوى في ليلها ونجومها
وعن الشطوط الحالمات بعودة
للغائبين، رجعة لنعيمها

أليست هذه الشطوط تمتزج في نفس أبي ماضي وتشاركه أحلامه ومشاعره وأحاسيسه.

وفي مشهد آخر نراه يضفي على الكواكب حياة، فهي تشاركه عواطفه وتسهر معه لأنه علمها السهر وتهتز بصبابته وجواه... هذا هو أبو ماضي مع الطبيعة والحب والعمق الفلسفي والروحي الذي أخذ هذا الجانب السحري يفتقده الآن في العقد الأخير من القرن العشرين.. وأخذ الجفاف يدب في أغصان الشعر.. وأخذ ذلك البهاء يفتقد من الأحاسيس.. حتى أخذ الجمال يتساقط من الشعر بعد أن أصابه مرض القلق الإنساني في عصر الصراع النفسي..

وفي عصر أخذ يسلب الإنسان حريته الخاصة، بل حقه الروحي الخاص الذي يناجي به ربه، ويتعبد به في رياضة علوية روحية، إنهم يريدون نزع إحساس الروح وتسييسه في دين جديد يرفض الجدال الحسن، الرفق في المعاملة وينادي بالصدام والإرهاب والمتفجرات لذا. عدت حيث الطبيعة والجمال والحب في أحاديثي وبرامجي الإذاعية حيث تذاع من إذاعة الكويت.. وحيث بدأت الكتابة في البحث عن الجمال والحب، والتغني بالطبيعة فاليوم مع إيليا أبي ماضي حتى أجول مع شعره الرقيق المصور لجمال الطبيعة وجمال النفس الشفافة.. حتى أجد جمالا آخرا أهيم به لأتقي البغض والفتنة التي تطرق كل باب لتعيث في الأرض فسادا مفترية على الدين وعلى الإسلام.. وعلى الإنسان العظيم..



الطبيعة في شعر إيليا أبي ماضي ٣

إيليا أبو ماضي يشخص الطبيعة تشخيص المحب المناجي، لا تشخيص المعجب المتفرج الذي يرى عن بعد والمكتفي بالمنظر الخارجي، والاستمتاع السطحي. فهو يصفها ويشخصها، ولكن في تعاطف معها وفي مناجاة غزيرة بالشعور، يدعو من حوله إلى إمعان النظر فيها والاشتراك معه في الامتزاج بها قائلا:

إنه لعجب حقا أن يكون المرء في هذه الطبيعة بينما قليلا ما يراها ويعرض عنها وهو جزء من زهورها وشذاها، ينام عن نجومها وقد خلق الله لعينه ضوءها ونهارها.

عاد للأرض مع الصيف صباها
فهي كالخود التي تمت حلالها
صور من خضرة في نضرة
ما رآها أحد إلا اشتهاها
ذهب الشمس على آفاقها
وسواد الليل مسك في ثراها
ونسيم الفجر في أشجارها
وشوشات يطرب النهر صداها
والسواقي فقن راقصة
ضحكتها شدو وتهليل بكاها
والأقاحي صور خلابة
وأغاني الطير شعر لا يضاهى
انها الجنة فأعجب لامرىء
هو فيها وقليلا ما يراها
أيها المعرض عن أزهارها
لك لو تعلم يا هذا، شذاها
أيها النائم عن أنجمها
خلق الله لعينك سناها

وحينما يدخل الغابة مع حبيبته يرى فيها صورة لحبه وصدى لأعماق وجدانه فهذه زهرة النسرين دنت من الزنبقة، واقترب العاري منها بالكاسي، في تآلف بديع، بينما الماء من حول هذه الزهور يتراقص والطيور تشدو.

إن ما في هذه الزهور من مودة ومحبة جديران أن يكونا بين المحبين فكما تعلن الزهور عن حبها، وتغرد الطيور بعواطفها، فكذلك ينبغي أن نكون نحن:

نباغت الأزهار عند الضحى
متكئات في نواحيها
ألوى على الزنبق نسرينها
والتف عاريها بكاسيها
واختلجت في الشمس ألوانها
كأنها تذكر ماضيها
تآلفت، فالماء من حولها
يرقص والطير تغنيها
من لقن الطير أنا شيدها؟
وعلم الزهر تآخيها؟
يا هند هذي معجزات الهوى
وإنها فينا كما فيها
لا تستحي الزهر بإعلانها
فما لنا نحن نواريها؟
وتهتف الطير بها في الربى
فما لنا نحن نعميها؟

بل إن الشاعر يضفي على الغابة حياة مليئة بالمشاعر والأحاسيس فمظاهرها تشاركه مع صديقته نوع أحاسيسهما، فإن تضاحكا سمعا صدى الضحكات معهما من الشحارير الصداحة، وإن شكيا صمتت هذه الشحارير تشاركهما شكواها:

تسكت إذ نشكو شحاريرها
فإنما التغريد يؤذيها
وإن تضاحكا سمعا الصدى
يضحك معنا في أقاحيها
وإن مشينا فوق كثبانها
لاحت فشاقتنا أوانيها
وفوقنا الأغصان معقودة
ذوائب طال تدليلها

ثم هو حينما يطيل النظر الى حياة النهر، ويستشف ما في أعماقها يرى النهر يشاركه رعشة روحه، ويلمح فيه شفافية نفسه.

قال والنهر كم طوى من صبايا
فأطرقت استشف المياها
فإذا النهر فيه رعشة روحي
حين يرى فيها صدى ذكراها

وهو لا يفرق بينه وبين الروضة المعطار ومكتوبه. فهذا البلبل الصداح، ربما غرد فكان في أغرودته معبرا عن حكاية حب كان الشاعر يخفيها، ويخشى أن يبوح بها.

وهذه زهرة البنفسج تحيا وتطل فيها روح وسنى على روح الشاعر، تناجيها، وتمتزج بها، وتحكي لها أسرار نفسها. ثم هذه قطرة ماء تتلاشى أمام الشاعر فيرى في تلاشيها مصرع دنيا عاقرة، لأن بينه وبين هذه القطرة من الوشائج ما يجعلها كبيرة في عينه تعدل الدنيا أو تزيد.

فرب أنشودة من بلبل غرد
صوت حكاية حب خفت أحكيها
ورب روح كروحي في بنفسجة
وسنى أطلت على روحي تناجيها
درب قطرة ماء لا غناء بها
شاهدت مصرع دنيا في تلاشيها

ثم هو عندما يمتزج بهذه الطبيعة ويرى نفسه جزءا منها يحيا مع الأرض، ويشعر بأن الصيف حينما رد للأرض شبابها قد أعاد له كذلك أحلامه المطوية، وشقاه كما شقا ها من الآلام والأسقام. أليس هو والطبيعة ممتزجين متعاطفين؟ وليس الأمر مقصورا بينه وبين الطبيعة على امتزاجهما وتعاطفهما في المواقف المبهجة، واللحظات السعيدة.

بل إنهما يمتزجان كذلك ويتعاطفان في المواقف المقبضة، واللحظات الحزينة.

فها هو الشتاء يقبل فجأة فيتجمد الماء، ويمنع المرعى، ويذبل كل شيء، فينقبض النهر، وتسكن أمواجه عن الهياج ويتعثر هو في مسيره...

وانقبض النهر عن الهياج
وكان مثل الزاخر العجاج
يصارع الأمواج بالأمواج
يا مُسبح الأوز والدراج
كيف غدوت موطيء الاحداج
ومعبر الخلق الى الخراج

وإذا الشاعر يشارك النهر انقباضه، ويتعثر هو الآخر في مشيته، ويرى الدنيا ضيقة المسالك فهو

والنهر تجمعهما عاطفة واحدة، ويمزج بينهما إحساس واحد هو الضيق والانقباض والشعور بالتعثر.

وأبو ماضي تناول مضامين جديدة، فقد ازدرى بالمدينة، وغنى بالقرية، حيث يجد فيها خلوة لذاته، ونشوة في أحضانها بعيدا عن ضوضاء الناس وإشكالات الحياة.

وهو في ذلك يتفق مع الرومانيكيين الذين يتخذون من «جان جاك روسو» رائدا لهم في هذا الشعور، لأن من مبادئهم حب الخلوة واعتزال الناس لأن المجتمعات صاخبة، وهي مثار للمشكلات وعبء على ذوي النفوس الرقيقة الشعور فنرى شاعرنا يقول في ذلك:

لا تعذليني فالقرى اربي
حيث الحياة غائب ومني
حيث النجوم تلوح سافرة
لم تلتحف سترا ولا كفنا
والفجر ملء جيوبه أرج
والطير يملا شدوها الوكنا
وعلى الربى الأظلال راقصة
ويد النسيم تداعب الغصنا
ويح المدائن إن ساكنها
كالميت لم يطمر ولا دفنا
كم رحت استسقي سرائبها
فهمت ولكن محنة وضني
ولكم سهرت فلم أجد قمرا
ولكم شدوت فلم أجد أذنا
لو كان يألف بلبل غرد
قفصا، أحب الشاعر المدنا
كرى الورى طول المقام بها
فاستنبطوا العجلات والسفنا
ولقد ظفرت بمركب لجب
فخرجت أطوى السهل والحزنا
والشروق يدفعه ويدفعني
حتى بلغت المنزل الحسنا

فهو في القرية يجد أمانيه، ويحقق آماله، حيث النجوم تتلألأ، والفجر يتنفس عطرا، والنسيم يداعب الأغصان ويرقص الظلال.

بينما في المدينة يجد الصخب والضوضاء ويغني فلا يسمعه أحد ويسهر فلا يناجي قمرا . . . . . ولذلك هرب الى القرية مدفوعا بشوق عارم قوى.

ثم هو في قصيدة أخرى يصف المدن بأنها عميت أبصارها، وضعفت قواها في طلب قوتها. فهو في المدن قد فقد ذاته وضيع أحلامه ورواءه، ولم يملك من أمره شيئا. وفي حين يجد ما افتقده في القرية التي يحبها في كل أوقاتها صيفا وشتاء ربيعا وخريفا.

ويزداد حب أبي ماضي للقرية لأنها منطلق يشعر فيه المرء بالحرية ويسبح فيها طليقا كالطائر الحر . . . .

لله ما أشهى القرى وأحبها
لفتى بعيد مطارح الأفكار
وإن شئت تعرى من قيودك كلها
فانظر الى صدر السماء العاري
وامش على ضوء الصباح فإن خبا
فامش على ضوء الهلال الساري
عش في الخلاء تعش خليا هانئا
كالطير... حرا، كالغدير الجاري
عش في الخلاء كما تعيش طيوره
الحر يأبى العيش تحت ستار

وأبو ماضي يشارك الرومانتيكيين إشادتهم بأهل الريف، فقد كان هؤلاء يختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا في الأدب الكلاسيكي محصورين لا يتحدث عادة اليهم ولا عنهم، وقد اختار «وورد روث» أبطاله من هؤلاء وقال: آثرت الحياة الريفية الجارية اذ في هذه الحالة تلقى عواطف القلب الجوهرية أرضا أكثر مواتاة لبلوغها درجة النضج وأقل عسرا لأن العادات في الحياة الريفية ترجع في الأصل الى هذه العواطف الأولية. وهذه العواطف الرقيقة، لذا رأيناه يغبط أهل القرى على ما يرونه من متعه وجمال وما يتحلون به من صدق وصفاء.

اني حسدت على القرى أهل القرى
وغبطت حتى نافخ المزمار
ليل وصبح بين إخوان الصفا
ماكان أجمل ليلتي ونهاري!

أين المعايير في شعر الحداثة؟

بقلم: د. وليد قصاب

المعايير ضوابط للأنشطة المختلفة، وهي معالم تعرّف بها، وتكون دليلا على تفردها وتميزها منَ غيرها، ولولاها لادعى أي شيء أنه إياها؛ وأن قواعد أي نشاط ــ فنياً كان أو غير فني ـ قيد لا جدال في ذلك، ولكنه ليس قيد عبودية، بل قيد حراسة وحياطة، قيد حماية له من أن تعدو عليه العاديات، وأن تقتحمه الغازيات، مدعية ملكيته أو الشركة فيه، وإلا لماذا وضعت التعريفات والقواعد والأنظمة أصلا؟ ولماذا حرص المناطقة على ما يسمى «التعريف الجامع المانع»؟ وكيف نميّز في اللغة ـ لولا أعراف خاصة ــ بينها وبين اللغو، وفي الفن بينه وبين العبث؟ أيسمِّي الناس الفارس الذي يمتطي صهوة الجواد، ويندفع على غير هدى، محطماً الحواجز التي توضع أمامه بطلا، أم يُسمِّي كذلك من راعى وجودها، وقفز فوقها، ولم يكسر واحداً منها؟

فالفن ــ شأن أي عمل ــ قيود، وقواعد، وأغلال. إنه ليس تحررا ومضيا على غير بصيرة. وكلما أتقن الفنان صنعته، وارتقى في سلم الإبداع، بدت هذه القيود له وكأنها لا قيود، وبدا مستعلياً عليها، يقفز فوقها ــ كجواد الفارس الدّرب ــ ولكنه لا يحطمها. ومتى حطمها، وتحررَ منها، لم ينتج فنّا، بل عبثًا، ولم يُسمّ فناناً، بل مخربا منتهكا.

وقد تتغير المعايير والأصول من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أمة، وقد تحطم مدرسة أدبية قواعد مدرسة قديمة، ولكنها ترسي محلها قيما أخرى، تدعو إليها، وتروج لها، وتعد الخروج عليها صُبُوءًا، فالقواعد عاصم من الفوضى، وتمييز للجهد العبقري المنظم من الجهد المشوش الضرير.

فوضى الشعر الحديث:

والشعر العربي الحديث تغزوه اليوم الفوضى، وتنخر في جنبيه روح العبث والاستهتار، وقد أصبح ـ في غيبة المعايير التي يدعو قوم من أصحاب الحداثة إلى كسرها ـ مطية ذلولا. لا تتأبى على أحد، وتُطمح الجميع في الوصال، لقد عمّ الشكوى منه وطمّت، وكثر فيه الدجاجلة والمشعوذون. وإن أصحاب الحداثة الأنْبَاه الأصلاء هم أول ضحايا غيبة المعايير، وضياع الأسس والموازين في الحكم على هذا الشعر وتقويمه.

واستمع إلى محمود درويش يشكو هذه الظاهرة قائلا: «إن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة. هو شعر تجريبي حتى الآن. وبالتالي فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في

العــلاقــة.. بيــن الشعر والنــاس.. فــأنــا أرى أن الشعر العربي الحديث ليست له ضوابط، وليس هناك نقد حقيقــي يواكب هذه الحركة، فــالحركة «سائبــة» بدون ضــوابط. وأصبــح عمرهــا الآن حــوالي نصــف قرن. وقــد آن الأوان لكي ينتــج ناقدها وضوابطها.. ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العــربي الحديث: «الــركاكة» ومصــدرها فعلا هو سهــولة النشر، وعدم وجــود ضوابط، واختــلاط الحابــل بــالنابــل فــي ذهن القــارئ العادي الــذي لا يستطيع فــي أحاييــن كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر...»(١).

ويقــول محمود درويــش في مقــابلة أخــرى معبرا عن هذه الفوضى: «أنــا من الذين يعتقدون أن الشعر الحديــث منتهك بكل عوامــل الفوضى إلى درجــة جعلت القــارئ العربــي يقترب مــن الحد بإقــلاعه عن هذا الشعر واستخفــافه، حتى أنا ـــ وأنا شــاعر أدعي أنــي شاعــر حديــث ـ لا أستطيع أن أجادل كثيرا في الدفاع عن مساوئ الشعر الحديــث، طبعا، هنالك أسبــاب كثيرة جدا تتعلــق بــالشعــراء الحــديثييــن، وتتعلــق أكثــر بالحركة النقدية، لأن الشعر الحديث حركة ليس لها حركة نقديــة، مما أفسح المجال لأي شخص أن يكتــب كمــا يشــاء متحلــلا مــن كــل شــروط الكتــابة، حتــى الأولية منهــا، بدعــوى أنه يكتــب شعــرا حــديثــا. يعني الشعــر الحــديــث أوحــى بسهولته، وشجــع الناشئة، والمراهقيــن، وغير المــوهـــوبيــن علـــى التنطــح.. فنشـــأت هــذه الفوضى...»(٢).

ويتحدث شوقي بغــدادي عن ذلك: «التسيب الكبيــر الذي يحكــم ساحــة التجــارب الشعريــة والــذي يقوده بشكــل عام هــاجس التبعية لمــا صــدر ويصــدر مــن مــدارس وتيــارات أدبيــة وأوروبية غــربية ـ على الأخــص ـ وما خــالطها مــن صرعــات عجيبة غــريبة ليــس على الــذوق العربي فحسب، بل على الذوق البشري عموما.. إن هذا التسيب الكبير الذي لم يسبق له مثيل في أي عصر مضــى من العصــور العربيــة الخاليــة أدى، ويؤدي بــاستمرار، إلــى نوع مــن الضياع والاستخفاف والــلاجديــة بين جمــاهير القــراء والمثقفين...»(٣).

الحداثة تكسر المعايير

وإن الحــداثــة المعــاصـــرة ـــ علــى ألسنــة الكثيرين من كبــرائها ـ تدعو إلى كســر المعايير والقيم الفنية، على نحو ما تــدعو إلى كسر أنماط كثيرة مــن القيم الخلقية والاجتمــاعية والــدينية وغيرهــا، وهي لا تبشــر بضوابــط جديــدة تحل محلها، ممــا يجعلها أقــرب إلى الهــدم منها إلــى التجديد كمــا بينا في مقال آخر(٣)، وهــي بذلك تفــوت علــى المتلقــي ـــ مهمــا كــان مــوقعــه ـ فرصتين:

ـ فرصة المقارنة والموازنة بين القيم الفنية التي يقــوم عليها قديم الشعــر وحديثه، لتكــوين الرأي العلمي الرشيد.

ـ فــرصة التعرف على معــالم هذا الحــديث، وأصولــه التي ينهض عليهــا، للحكم عليه ـــ كما يريد دعاته ـ بمعاييره هو لا بالمعايير القديمة.

وأنت لا تفتأ تسمع طائفــة من أرباب الحداثة يقولــون: إن الحداثــة ترفــض التشكل، تــرفض النمــذجة، لأن تشكلهــا يحيلهــا إلــى ثابــت مــن الثوابت، إلى نوع مــن أنواع السلطة، وطقس من الطقوس.

يقــول كمــال أبــو ديــب عنهــا: «هــي رفــض للإنجاز، أو للقــرار، أو للوصول، تمامــا كما كان الحلــم الرومــانســي القديــم. لكــن من أجــل أن تكسب الحداثة نفسها قــدرة الحركة، لابد لها أن تــؤمــن بإمكــانيــة الــوصــول.. لكنها تــرفــض الوصــول.. ذلك أن الــوصول هــو التشكل، هــو الصيغة الجــاهزة، هو التحــول إلى القواعــد، هو توليد إمكانية السلطة. والحداثة ـ في جوهرها ـ هــي التعبير الأسمــى عــن نــزوع الإنسان إلــى رفض السلطة..»(٥).

ويقــول أيضـــا: «الحــداثـــة إذن هـــي أرض الضياع، تيــه دون علامات، تيه جسّــده أدونيس فــي خلــق مهيــار الــذي «لا أســلاف لــه، وفــي خطــواته جــذوره».. مــن هــذا المنظور تصبــح الحداثة لا احتجاجا علــى السلطة، أو رفضا لها،

أو صراعا عنها وحسب، بل انسلاخا عنها، وانتماء إلى ما يقع خارجها.. هكذا تعيش الحداثة في مناخ من الحرية المطلقة، الحرية التي تخلقها هي ذاتها، ولا تمنح لها منحا. وهذه الحرية مولدها لذاتها، ولأنها كذلك، فليس ثمة من قيود تحدها، أو قوانين مسبقة تضبطها.. هكذا تنتهي الحداثة إلى نقطة اللاعلائقية، لتصبح انقطاعا عن الماضي من أجل الحاضر، وانفصاما عن الحاضر من أجل المستقبل..»(٦).

ويمضي أبو ديب — بحدة أعنف — يرفض المعايير، ويسخر من الثوابت، مهما كان مصدرها فيقول: «الحداثة، جوهريا، ليست رفضا للشكل فقط، بل هي رفض للتشكل. إنها وعي حاد لخطورة التشكل، لأن المتشكل النهائي المحدد الواضح، هو وحده القابل لأن يكون طقسا، والطقس تجسيد أسمى للسلطة.. من هنا نرى أن أولى سمات السلطة في الفكر الديني مثلا تأسيس الأشكال — أي الممارسة الطقسية — حتى في الغياب المطلق لأي دلالة واضحة أو للمضامين. ولذلك يقوم الفكر الديني على مفهوم التحريم والتحليل. والمحرم دائما ذو شكل بارز ومرتبط جذريا بممارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس.. ولذلك فإنها إذ تكون جوهريا رفضا للسلطة فإنما تجسد رفضها في رفض (لاواع، واع) للشكل، وللتشكل، ومن هنا يصبح النص غير قابل للتشكل ضمن أطر محددة.. وفي هذا الفرض للشكل — الطقس، النظام المرئي، السلطة — نرى كيف تلتقي الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية، مع الصوفية بشكل خاص، فالصوفية — في جوهرها — كانت رفضا للشكل — الطقس — وبحثا عن النظام اللامرئي، هذا النظام اللا متشكل الكامن في انسيابية العالم وتداخله وتشابكه، أي في حلوليته. ومن هنا كانت الصوفية رفضا للفكر الديني المتشكل ذي الحدود والفرائض والطقوس..»(٧).

ولا يهمنا الآن من هذا الكلام المضطرب المشوش، الذي يحمل مغالطات وإسقاطات غريبة لا حصر لها، إلا المفهوم الواضح الذي يقدم للحداثة، في أنها رفض لكل معيار، أو نظام، أو تشكل. إنها — بتعبيره — الضياع، والتيه من غير معالم، ولذلك يشق الشاعر الحديث — كما ترسمه النظرة الوجودية الهيدغرية على لسان خالدة سعيد — «طريقة في ملكوت العبث، حيث لا معنى للكلام.. وها هو مقذوف في العالم غريبا، وحيدا، وما من وسيلة يتحدى بها قوى العالم المعادي غير الرفض، وإذ يتخلى عن هذا العالم وعلائقه يجد نفسه منفيا ولا وطن له..»(٨).

ويعزف إدوار الخراط أيضا هذه النغمة الرافضة للقيم والموازين الضابطة، فيقول: «الحداثة تنطوي على قلق لا يريم، دائم لا يعفو عليه الزمن، تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن، دون أن تتحول إلى بنية ثابتة، تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بإجابة عنه.. وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور، لا لإقامة نظام قيمي جديد، بل بحثا عن نظام قيمي — شكلي ومضموني معا — مقذوف به — دائما — في المستقبل.. ويلفت من التقنين باستمرار. لأنه دائما موضع شك، ودائما موضع سؤال، ودائما متناقض في داخله، ومتناقض مع إطاره الاجتماعي، ودائما قابل للمراجعة، بلا انتهاء إلى حل قطعي..»(٩).

وإذا كانت الحداثة ترفض المعايير الفنية، معتبرة إياها قيودا على العمل الأدبي، وإذا كانت تأبى الاحتكام إلى ضوابط معينة — وإن كانت من وضعها، وعلى هواها — فأي معنى عندئذ لدعوة الداعي إلى الاقتراب من الشعر الحديث بنموذج حديث، وقوله: «فعندما نقترب من الشعر الحديث بنمودج تقليدي لا غرابة أن يحدث صراع قد يعيقنا عن القراءة، أو لا يحقق لنا متعتها. أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة، حتى لا نقول التوحد معها..(١٠) وبأي نموذج حديث نقترب، مادامت معاييره غير واضحة، إن لم نقل — مع المغالين الذين

توقفنا عند بعض آرائهم ــ إنها غير موجودة؟ وهل تبقى دعوة الاقتراب من الحديث بنموذج حديث ذات معنى أصلا إذا صدقنا كلام أبي ديب من أن «كل نص جديد يكسر شكل النص القديم، فيصبح ما لدينا لا مجرد عدد من النصوص التي يمكن اختصارها في نموذج، بل سلسلة من النصوص المتولدة ـ المتوالدة داخليا ــ غير القابلة للاختصار في نموذج.. ومن هنا يمكن ـ دون صعوبة كبيرة ــ الحديث عن بنية القصيدة القديمة، لكن من المستحيل الحديث عن بنية القصيدة الحديثة..»(١١).

وإذا تجاوزنا مرة أخرى ما ينطوي عليه كلام أبي ديب من تعميم وبعد عن الموضوعية، واكتفينا ـ على عجالة ــ بنقضه بكلام اثنين من شعراء الحداثة أنفسهم: محمود درويش الذي يقول: «انك تستطيع ان تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء، وكأن القصيدة العربية الحديثة ـ بمئات تجلياتها ـ هي قصيدة كتبها شاعر واحد..»(١٢) وبلند الحيدري الذي يقول «أبرز عيوب شعرائنا اليوم ـ هؤلاء الذين ينادون بالحداثة ـ أنك لو قرأت لعشرات من هؤلاء الشعراء، وربطت قصائدهم الواحدة بالأخرى، لما اختلف عليك شيء. إذن الشخصية هنا تختفي..»(١٣).

أقول إذا ضربنا صفحا عن كلام أبي ديب الذي يريد أن يبني للحداثة مجدا زائفا وهدمناه بأقوال الحداثيين أنفسهم، فلن نطوي كشحا عن دلالته الواضحة التي نحن بصددها، وهي النفرة من المعايير، والدعوة إلى كسر الأنظمة والقواعد.

ولابد من السؤال عندئذ: وكيف يمارس الناقد عمله؟ كيف يحكم على العمل الأدبي؟ ما أدوات حكمه؟ إن كلامه ـ في غيبة مقاييس الفن وأدواته ــ لن يعدو أن يكون حدسا وتخمينا، ولن يرقى إلى أن يكون حكما موضوعيا جادا، فقد ضاعت المعايير، وعمت الفوضى، واختلط الحابل بالنابل، وأصبح من شاء يقول كما يشاء، ولم يبق أمام المتلقي ـ كائنا ما كانت منزلته ـ سوى أن يقبل ما يلقى إليه، بغير سؤال عن نوعه، أو جنسه، أو مستواه، فإذا قيل لك إن هذا شعر، أو قصة، أو مسرحية، أو غير ذلك، ما كان لك أن تحتج أو تخاصم، وما أدوات محاجتك وقد جردت منها، وأصبح كل شيء أمام عينيك هلاميا زئبقيا يجد من يدافع عنه، ويدخله ـ بحجة التحديث والتجريب ـ حرم الأدب.

وهكذا تمضي الحداثة المتطرفة في الهدم ونسف الجسور، فإذا هي عند أبي ديب: «انقطاع معرفي عن التراث، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وقد مارست هذا الانقطاع بتلمس مصادرها المعرفية في اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إن كان ثمة معرفة يقينية..»(١٤).

وإذا هي عند خالدة سعيد: تكسير للصورة القديمة، وإعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقول إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير، وهذا معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات، من قبيل «رؤيا جديدة»، «إعادة خلق العالم» مستعيدا فيها الإنسان صلاحية وضع المعايير، وكسر الشرائع وكشف الحقائق، على نحو ما رأى جبران الذي جعل إنسانه الأعلى يتمثل في «المجنون» و«السابق» وجعل «خليل الكافر» يبني مجتمعه «الفاضل» أو مجتمع الإيمان الحق، والذي قال: لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان: المجنون والعبقري، وكلاهما أقرب إلى قلب الله(١٥)..

وهي ـ إذ تمارس هذا الهدم الواسع لجميع الأعراف والقيم: الفنية، والخلقية، والدينية ـ لا تقدّم لك البديل، وبذلك يفتقد الحوار أي أساس يمكّن أن ينهض عليه.

وفي ميدان الفن يصبح كل ما ينشئه كاتب ـ مادام يخالف فيه المألوف، ويخرج على العرف، ويكسر القواعد، ويرفض أبوة الماضي، وسلطة المعايير ــ نصا حديثا، يسميه ما يشاء، ولا

يستطيع الناقد إلا أن ينحني تقديرا لهذا النص الحديث، وأن يمارس عمله في إطار التنبيه على عبقرية فلان في كسر نموذج سابق، أما أن يحكم، أو يقوّم، أو يوجه، فهذه مهمة لم يعد لها دور، وبالتالي لا يستطيع أن يقول لأي ممارس لفن الكتابة إن هذا الذي تكتبه ليس شعراً، أو قصة، أو غير ذلك، إذ لن يكون لهذا الكلام معنى، مادامت معايير الحكم غائمة مشوشة، ومادام صدر الحداثة ـ وهي تجريب وخروج مستمر ـ يتسع لكل مجرب، بل يعدّه عبقريا.

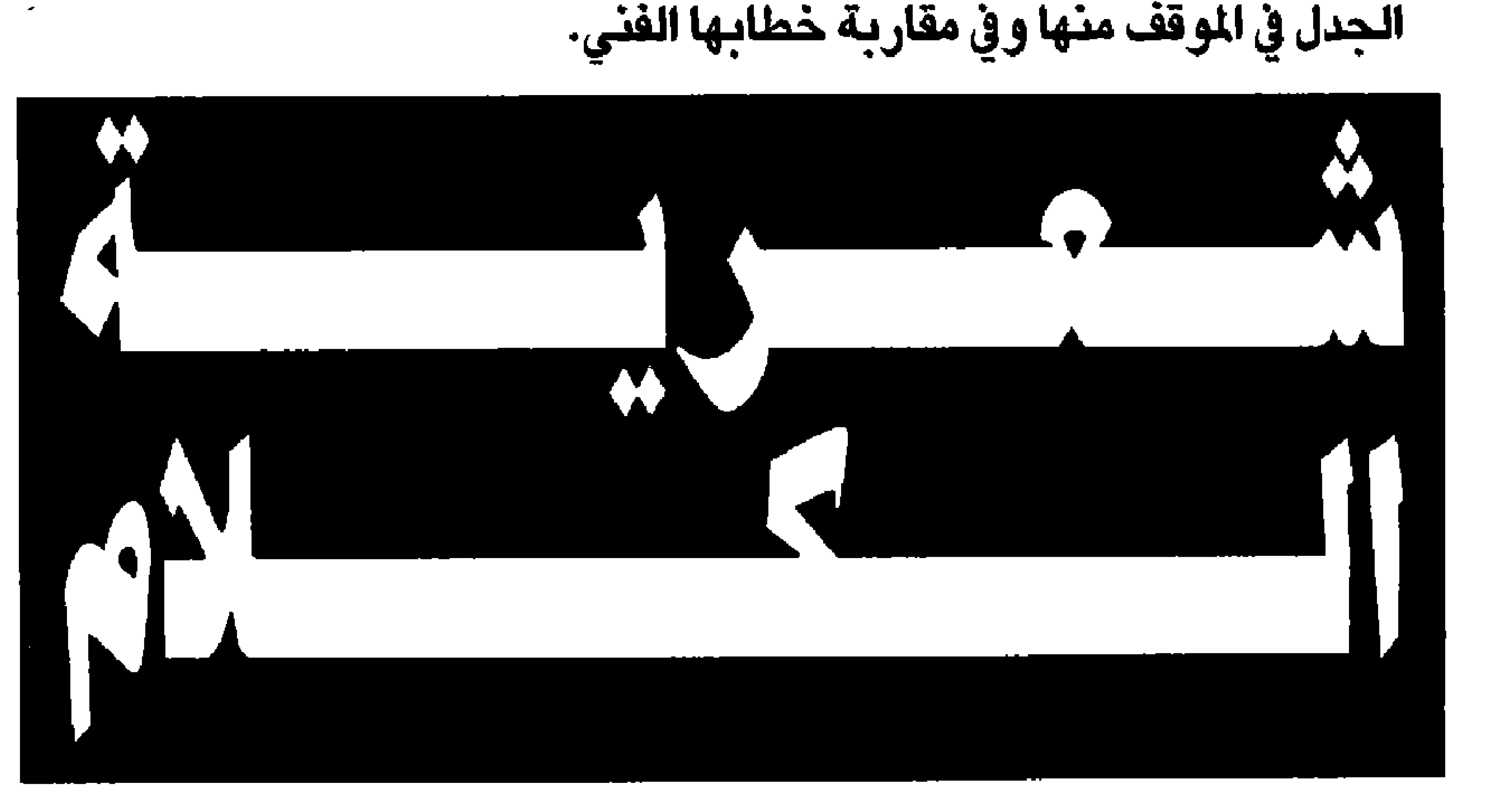
وبالتالي تصبح الحداثة ـ بهذه المفاهيم التي عرضناها لأبرز دعاتها ـ تُكْأة العاجزين، وقطار الوصول السريع لكل التافهين والمتبطلين، ولاسيما جيل هذه الأيام الكسول الذي لا جلد له على التعلم والتحصيل، وهو ينشد البلوغ الحثيث. إنه يجد في الحداثة تسويغا لكل ما يقول، وسيكون له مصلحة شخصية في الدفاع عنها، والانحياز إليها، وذلك أن الانحياز إلى مدرسة فنية تقوم على أسس وأنظمة وقواعد تجشم الراغب في دخول حرم الأدب جهدا وسعيا دؤوبا، وتتطلب موهبة وطاقة، أما أبواب الحداثة فإنها لا ترد طالبا، ولا تنغلق في وجه أحد، فلا معايير عندها، ولا قواعد، ولا قيود. الفن حرية مطلقة. وإن أمثال تلك الآراء التي سقناها منها غيضا من فيض لتجرئه على التقحم والتجريب، فالحداثة تجريب واجتهاد، ولكل مجتهد نصيب، وهو إن لم يحظ بالأجرين حظي على الأقل بأجر واحد.

وإن إقبال الغالبية العظمى من شباب هذه الأيام على الكتابة بهذا الأسلوب الحديث لا يعني أبدا أنه أكثر مناسبة للحياة المعاصرة، أو أشد التصاقا بها، وأوغل في نفوس الجماهير، وإلا ففيم هذه القطيعة إذن بينه وبينها؟ كما لا يعني شعر الحداثة أن الشعر التراثي فقد تأثيره، وانتهى دوره، وإنما ذلك مسوّغ ـ علاوة على الترويج الإعلامي له ـ بهذا العجز الثقافي الذي نتحدث عنه.

الحواشي

١ ـ من مقابلة معه، في جريدة الشرق الأوسط: ٢٦/ ٢/ ١٩٨٤م.
٢ ـ لقاء معه في مجلة الجيل، انظر جريدة البيان: ١٤/ ٣/ ١٩٨٣م.
٣ ـ مجلة الناقد، عدد شباط (فبراير) ١٩٨٩م ص٢٤.
٤ ـ انظر مقالنا «الحداثة بين التجديد والتبديد» المنشور في مجلة نهج الإسلام السورية، عدد آب ١٩٩٣م.
٥ ـ مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤م) ص٣٧.
٦ ـ السابق: ٣٨
٧ ـ السابق: ٤٦
٨ ـ مجلة شعر، العدد: ١٩ (١٩٦١م) ص٩٠.
٩ ـ مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤م) ص ٥٨.
١٠ ـ مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤)م ص ١٧٧.
١١ ـ فصول (٤/ ٣/ ١٩٨٤م) ص٤٦.
١٢ ـ المرجع المذكور في الحاشية (١).
١٣ ـ من لقاء معه في مجلة المنتدى، العدد ١١١ (١٩٩٢م) ص٥.
١٤ ـ مرجع الحاشية (٤) ص٣٧.
١٥ ـ السابق: ص ٢٦.

«طاغوت الكلام»(١) هو عنوان المجموعة الأولى للشاعر: محمد فؤاد، وإذ نتوقف عندها بشيء من التفصيل فإن ذلك يعود إلى أمرين: الأول هو أن الشاعر أحد الأصوات الأساسية التي شكلت تجربة «ملتقى جامعة حلب الشعري «تلك التجربة التي تمخض عنها فيما بعد عدد غير قليل من كتّاب قصيدة النثر في الثمانينيات. والثاني أن قصيدة النثر ـ على سعة انتشارها ـ لم تحظ حتى الآن بدراسات نقدية تطبيقية موازية تبرز سماتها وتقنياتها الفنية وموقعها في حركة الحداثة الشعرية العربية. من هنا كان لزاما علينا أن نعطي هذه المجموعة حقّها من الدراسة لعلنا نستطيع أن نبدأ حوارا مع الشعر دون أن ندّعي تقديم القراءة الأمثل لقصيدة النثر التي مازالت تثير كثيرا من الجدل في الموقف منها وفي مقاربة خطابها الفني.



■ نـــذيـــر جـــعـــفـــر

إن البحث في «شعرية النص» لن يقودنا إلى مشكلات التنظير وفوضى المصطلح النقدي، بل سنحاول تلمس «الشعرية» من خلال بعض المرتكزات وعناصر التحليل التي أصبحت شائعة في الدراسات البنيوية على اختلاف تياراتها. وسيظل النص بلغته ونظام إشاراته وما يحيل إليه من دلالات وما يثيره فينا من رؤى وأحاسيس وأسئلة، هو المرجع الأساس في دراستنا بعيدا عن أية مفاهيم مقحمة عليه.

١ ـ ملامح أولى:

ـ تحاول هذه المجموعة أن تقدم نفسها ضمن حقل الكتابة الشعرية الجديدة، التي لا تعنى بالبناء الداخلي للنص فحسب، بل بجملة الوسائل الشكلية التي تكّون بناءه الخارجي أيضا. من هنا نفسرّ هذا الحرص على التنضيد الطباعي الخاص للأحرف، والنمط الجديد للتنقيط والتوزيع الخطّي للنص (قطع، تجزيء، بتر أسطر، أو كلمات)، واللجوء إلى البياض العازل والمربّعات، وترقيم المقاطع واللوحات، ووجود العناوين الفرعية التي تتبع العنوان الرئيس، ثم نوعية ورق الطباعة، والتصميم المدروس للغلاف. حيث تؤدي هذه الوسائل الشكلية عدة وظائف فنية تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه.

ـ تضم المجموعة سبعا وعشرين قصيدة توزّعت على مائة وثلاث وعشرين صفحة، ويمكننا أن نلتقط فيها ثلاثة عوالم رئيسة هي:

أ ـ عالم الذات المحبطة التي تحتفي بخيباتها وتجتر مرارتها ووحشتها.

ب ـ عالم الذات في محاولة توحدّها بالأنثى كمعادل للغبطة المفتقدة.

جـ ـ عالم الذات في تلمسّها لعلاقات الواقع الموضوعي وكشف مظاهر القهر فيه.

وتنتظم هذه العوالم الثلاثة روح متمردة، قلقة، متوترة ، تكشف عن نفسها في الاستخدام الفردي للغة جديدة تتشكل على أنقاض لغة راسخة في شبكة كثيفة من علاقات التشاكل والتباين ضمن العبارة الواحدة، أو بين العبارة والأخرى.

ـ وإذا كان ثمة قصائد بسيطة البناء وأخرى معقدة البناء، فإن معظم قصائد المجموعة تميل إلى بساطة البناء فتتكشّف وحدتها الموضوعية من خلال دفقة أو حركة ذات اتجاه واحد. وذلك باستثناء ثلاث قصائد هي: «تفصيلات لمشفى بعيد»، «طاغوت الكلام»، و«غبار الدولة».

حيث تتمركز القصيدة حول نقطة معينة ثم تمتد وتتسع دائرتها بتتبع المنظورات المحتملة لهذه النقطة. وكثيرا ما تكشف هذه الظاهرة عن جهد عقلي وتخطيط واع للعمل الشعري وحدس فني مصقول(٢).

ـ ويشكل العنوان في قصائد المجموعة كلّها نقطة ارتكاز رئيسة يتم التبئير عليها على مستوى الانزياح الدلالي والتركيبي للنص. وبذلك يؤدي وظيفته في الإيحاء بموضوع ودلالات القصيدة.

ـ وغالبا ما تبدأ قصائد المجموعة بجملة أشبه بالإضاءة المفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل، ويأتي الشاعر ليتابع تلك الحركة مما يفسح المجال واسعا أمام مخيلة المتلقي ليشارك هو الآخر في إعادة كتابة النص من خلال تصوّره للحالة والإحساس بها. أمّا عن النهايات فإن القصائد تنتهي في معظمها بإشارات التعجّب والاستفهام ولعلّ ذلك يؤكد إلى حد ما المزاج السوداوي والقلق والمتوتر الذي يتلبّس أجواء المجموعة.

ـ بالاضافة إلى الملامح العامة السابقة فإنّ القصائد تستعيض عن الوزن والقافية المميزين للنظم بإيقاع آخر ينجم عن مجموعة من التوازنات والمؤثرات الصوتية والمعنوية والشكلية التي تتناوب وتتوالى وفق نظام خاص. ولن نجد صعوبة في الكشف عن الوسائل الفنية المتعددة التي يتكيء عليها الشاعر والتي أصبحت مألوفة، كالتكرار، والتقديم والتأخير، وخرق نظام الجملة، وتطويع اللغة للسماع الشاذ، والاستعارة على تنّوعها، والإقحام، والتضايف، والتشاكل، والتباين، والفجوة: مسافة التوتر، وغير ذلك.(٣).

٢ ـ عوالم المجموعة:

أ ـ عالم الذات المحبطة:

تندرج ضمن هذا العالم القصائد التالية بحسب تسلسلها في المجموعة وهي: صورة شخصية، لائحة، اختيار، قهر، يوميا، الملك.

وهي قصائد قصيرة بسيطة البناء، حيث يمكن حصر المحتوي في كلّ منها بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، فهي أشبه «بنهر وحيد الاتجاه». وكما قدمنا فإن عناوينها توحي بمضامينها حيث تبدو القصيدة كتجسيد للعنوان، ويغدو العنوان الأس الذي تنبني عليه القصيدة. وهكذا فإن قصيدة: «صورة شخصية» ــ على سبيل المثال ـ هي بالفعل محاولة لرسم صورة الشاعر الذي يبدأ بخلق عالمه بصيغة ضمير المتكلم «أنا» وهو الضمير الذي يفتتح به أولى قصائد المجموعة.

والقصيدة التي تحمل عنوان: «لائحة» هي أيضا لائحة أمنيات يحلم الشاعر بتحققها فيعددها بدءاً من الصباح الذي يلم الدفاتر عنه حتى الأيادي التي تعانق الحرية. وكذلك قصيدة: «اختيار» التي كثيرا ما تتردّد فيها «أو» العاطفة التي تفيد معنى التخيير بين أمرين تواجههما الذات. أما القصائد الثلاث الأخرى وهي تحمل عناوين: «قهر» و«يوميا» و«الملك»، فإنها تساهم بدورها في الكشف عن حالة القهر، والرتابة اليومية السقيمة، والملك المتّوج بالبرد والوحشة الجارحة.

إن هذا الترابط الدقيق بين دلالة العنوان وموضوع النص مؤشر على التخطيط الواعي للعمل الشعري، هذا التخطيط الذي لا يقع في الافتعال والصنعة المحضة بقدر ما يبحث عن الشكل الأمثل لتحقيق التناغم بين مجمل عناصر النصّ.

ويمكننا أن نتلمس عالم الذات المحبطة، اليائسة، في هذه القصائد على عدة مستويات. فعلى مستوى المفردات نجد أن عددا كبيرا منها يتكرّر أكثر من سواه ويحمل معاني الإحباط، والانكسار، والوحشة، والوحدة، ضمن عائلة لغوية واحدة تتأسس من الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية(٤). ومن تلك المفردات نذكر: معّوج، الخائبون، مهملة، الخيانات، تالف، خيبة، تسدل، ملح، الحزن، القهر، الموتى، الكابوس،

الخشنة، يجهش، البكاء، أعرج، مخلّعة، متكومين، غبار، رطوبة، المدعوكة، المرشوقة، الذباب، البرد، الوحشة، السّعال، المهترئة، شاحب، قليل.

إن هذه المفردات ضمن سياقاتها التي وردت فيها تنطوي على إحساس عميق بالقهر والخيبة، هذا الإحساس يتعمق أيضا على مستوى التراكيب، فنجد سيادة الجملة الاسمية وشبه الجملة التي تفيد الثبات والانغلاق أمام تراجع الفعل الذي يفيد الحركة والانفتاح ولا سيما في افتتاحيات القصائد التي تأتي على النحو التالي: «أنا/كما يمكنني الحديث عنه/ معوّج، «الكثير، ما أنتظره من هذا العالم:/ صباح يلّم الدفاتر عني»، «بعد لحظة واحدة/ لك أن تنتفض كعصفور»، «الصبي الصغير/ الصبي الصغير الذي يختبيء/ في جسدي»، «كعادته/ تنّحى كي يمرّ الصاخبون»، «أنا ملك الغرفة».

ومما يلاحظ في هذه الجمل الافتتاحية أن الخبر يتأخر عن المبتدأ، وهذه المسافة التي تفصل بين المبتدأ وخبره تنفتح على إمكانات واحتمالات عدة تعرف عادة بـ «علاقات الغياب» في مواجهة «علاقات الحضور» المتحققة لغويا ودلاليا في النص.

وعلى مستوى التوازنات المرتكزة على الإحساس الصوتي والدلالي والتي تكشف بوضوح عن الذات في وحدتها ووحشتها نجد الأمثلة التالية: «بلحى مهملة/ وقامات منسدلة»، «ناظرا إلى خيبة أيامي/ كما تسدل الستارة»، «بعد لحظة واحدة/لك أن تنتفض كعصفور/ أو تغني وحيدا»، «الواهب لاتجاريني الكتب/ المنتصب، لا كالمشجب»، «ملك شاحب/ ملك قليل/ ملك».

ان هذه التوازنات الصوتية القائمة بين: «مهملة ومنسدلة» و «واحدة ووحيدا»، و«الواهب والكتب»، و«المنتصب والمشجب» و «ملك وملك». والتوازنات الدلالية بين: «اللحى والقامات»، و«الخيبة والستارة المسدلة»، و«الانتفاض والغناء»، «والشاحب والقليل». تسهم في توليد الايقاع الموسيقي وإثرائه على مستويين: مستوى تناوب وتوالي الأحرف المتجانسة، ومستوى القرابة التي تتولد عنها.

ولا يفوتنا أن نلاحظ في هذه النصوص مظاهر التشاكل والتباين، والمفاجأة وخلخلة بنية التوقعات، التي تولّد توترا داخليا حادا، وتعزّز الشعرية، كما في قوله: «ملك من البرد/ والوحشة الجارحة/ ملك من السعال والأسنان المهترئة/ ملك في الوقت الضائع/... ويسقط أحيانا/ ملك شاحب/ ملك قليل/.../ملك».

فالتشاكل المعنوي (٥) هنا نجده في هذا التنامي الدلالي للوحدة المعنوية التي تربط بين: البرد والوحشة والسعال والأسنان المهترئة والوقت الضائع، وشاحب وقليل. حيث نجد أن المقّوم السياقي الذي يتكرر من خلال هذه الكلمات هو الدّلالة على الضرر. وهذا التشاكل يجعل المتلقّي يفهم الخطاب من ناحية، ويضمن وحدة الخطاب من ناحية ثانية.

وقولة: «أنا، / كما يمكنني الحديث عنه/ معّوج/ وتقف روحي على ساق واحدة «فالتباين هنا بين ضمير المتكلم «أنا» الذي يدل على الحاضر والضمير المتصل الهاء في «عنه» الذي يدل على الغائب. وبين «روحي» التي تحمل صفة معنوية و«ساق» التي تحمل صفة حسية. وبين «معوّج» الاسم و«تقف» الفعل.

وقوله: «المنتصب/ لا كالمشجب/ المؤيد كرطوبة الجدار». الذي نجد فيه المفاجأة من خلال استخدام حرف النفي «لا».

وربما كان لجوء الشاعر إلى البياض العازل، والتوزيع غير المنتظم لأجزاء العبارة الواحدة على عدة أسطر، وتسكين الكلمة الأخيرة في القصيدة مصحوبة بإشارات التعجب والاستفهام معا دليل آخر على حالة التوتر والتمزق الداخلي التي يعيشها.

إذ يقوم التوزيع غير المنتظم ضمن هذا السياق بتفكيك الجملة التقليدية، ويؤدي البياض العازل بين فقرة وأخرى إلى فراغ ينفتح على عدة احتمالات، أما التسكين فيوحي بالصمت والعجز والموت، وإشارات التعجّب المتبوعة بالاستفهام

تعبرّ عن الرفض والاستنكار والأسئلة التي تبحث عن إجابات.

ب ـ عالم الذات في محاولة توّحدها بالأنثى:

يتكوّن هذا العالم من اثنتي عشرة قصيدة هي على التوالي: «وأنا أحاولك»، «أول المطر.. آخر الوحشة»، «قافلة»، «تلميذ»، «أوتوغراف»، «لقاء»، «ماهم»، قصيدة»، «كينونة» «١٨/٦»، «القدّوسة» «الليلة الأخيرة للرجل».

تنتقل الذات في هذه القصائد من حالة الإحباط والانكفاء المرير إلى محاولة التوّحد بالأنثى كمعادل دفاعي يعيد إليها توازنها وغبطتها المفتقدة. لكن هذه المحاولة تظل مشوبة بخوف خفي يلقي بين حين وآخر ظلالا من الحزن الشفيف تصل حد الانكسار. وليس عبثا أن أولى هذه القصائد تحمل عنوان: «وأنا أحاولك»، ففي المحاولة دائما هناك خطر الاخفاق الذي يفقد الذات طمأنينتها وهدوءها ويدفعها إلى ساحة معركة جديدة قد لا تشتهيها.

وأول ما يلفت الانتباه في هذه القصائد تلك الحركة النفسية المتواترة والمتولّدة عن الاستخدام الكثيف للفعل والجمل الانشائية، ولعل هذا ينسجم مع محاولة التوحد بالأنثى التي تستنفر الطاقات الكامنة في الذات وفي اللغة على حد سواء.

وهذه بعض الأمثلة التي توّضح ذلك: «هل تعرفين كم انتظرتك؟/ شارعا كاملا من المطر». «أكّسر كل الالعاب/ والمفاجآت المركونة على الرف.. وأختارك/ ومن قال غير ذلك؟/ ومن قال غير ذلك؟»، «نملك أن نصفّر بفرح ما يكفي لحديقة»، «لن نتساءل كثيرا../ يمكن أن نتصافح بحرارة/ يمكن أن نقف طويلا صامتين/ كالأرصفة»، «سأهتف عاليا. / الآن/ سأمط عنقي كالزرافة/ وأنطح القمر الكسول/ سأشتهيك».

ويتأكّد هذا الاستنتاج كلما تقدمنا خطوة في التحليل فنجد تقديم الضمير العائد للمؤنث على ضمير المذكر، والتقديم يعكس دائما الاهتمام، ومن ذلك قوله: «أنت تعرفين/ وأنا أيضا»، «يمكن أن تستديري أنت إلى الخلف/ وأستدير أنا إلى الحائط/ أن تسألي عن الطقس/ وأعبث بأصابعي كالطفل». ويأتي الخرق اللغوي لنظام الجملة العربية ليلفت الانتباه أكثر إلى المرأة/ الحبيبة، نحو: «أنا من سيقولك»، حيث تحوّل المضاف إليه إلى مفعول به، ومثل هذا الخرق كثيرا ما نجده عند أنسي الحاج بشكل خاص.

ولنلاحظ الحضور الكثيف للأنثى ومحاولة التوحد بها من خلال الوظيفة التي يؤديها الضمير المتصل «الكاف» في الجمل التالية: «أنا أعرفك/ لقد حاولتك تماما/ وما كسبتك/ وجئت من كل حدائقك/ كعشبة/ وعلى أطراف أصابعي/ وقفت كي ألمحك».

وكثيرا ما يتكرر هذا الضمير مع الفعل المضارع في صيغة المستقبل ليشكل لازمة موسيقية للنص على المستويين الصوتي والدلالي، ومثال ذلك: «أنا من سيقولك/ ومن ستهترىء أصابعه/ ليحصيك/ ومن سيكتبك في أول الصفحة/ وعلى الهامش/ ويستعيدك كثيرا/ كي يحفظك».

أما عن العامل الأكثر فاعلية في جمالية هذه النصوص وشعريتها فهو: الفجوة: مسافة التوتر. وتنشأ الفجوة في لغة الشعر ـ كما يرى كمال أبو ديب (٦) بإقحام مفهومين أو أكثر، أو تصورين أو موقفين لامتجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا أساسيا، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية.

وتأسيسا على هذا المفهوم، يمكن لنا أن نتلمس مظاهر الشعرية من خلال العبارات التالية: «هل تعرفين كم انتظرتك؟/ شارعا كاملا من المطر»، «أنت تعرفين/ وأنا أيضا/ والغيمة العالقة على أطراف قميصك»، «ماهمّ/ الوردة التي نبتت على صدري ستكبر».

ففي المثال الأول تتحقق الشعرية من خلال

الفجوة الفعلية العميقة بين «انتظرتك» و«شارعا» وبين «شارعا» و«المطر» من جهة، ثم وضع كل من هذين العنصرين في سياق بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية من جهة ثانية، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الأخرى الممكنة التي لم تتحقق من جهة ثالثة. وهذه الفجوة علاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبر عنه الآن، وبين الخصائص التي يمتلكها فعل الانتظار والترابطات التي يثيرها في الذهن وبين الكون الرؤيوي الذي ينتمي إليه الآن عبر ارتباطه بالشارع، وكذلك الأمر بالنسبة إلى العلاقة بين الشارع والمطر. هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولّد الشعرية.

وفي المثالين الثاني والثالث تتحقق الشعرية أيضا من خلال الفجوة الفعلية العميقة بين الغيمة والقميص، والوردة النابتة والصدر.

إن الذات في محاولة توّحدها بالأنثى تبدو لنا في هذه النصوص متلهّفة، متطلعة إليها كحبيبة حميمة وقريبة من القلب، حيث تبدو معها الحياة أقل بؤسا، وأكثر إشراقا، دون أي إسقاطات أخرى أو ترميز لكيانها خارج هذه الحدود، وذلك باستثناء قصيدة: «القدوسة» هذه القصيدة التي تنفتح على دلالات متعددة بحكم بنيتها الفنية والجمالية رفيعة المستوى. حيث يجد فيها كل متلق حلما ما يبحث عنه، ربما كان الحبيبة ذاتها، أو الأم، أو الحياة، وربما الحرية أو الثورة. وهذا الانفتاح على عالم من الإمكانات والإحتمالات والظلال والإيحاء، يرتقي بالنص من اللغة التقريرية المباشرة إلى اللغة الاستعارية والكنائية التي تشكل إحدى الركائز الأساسية في الشعرية.

ج ـ عالم الذات في تلمسها لعلاقات الواقع والكشف عن مظاهر القهر فيه:

الذات المحبطة التي حاولت أن تستعيد توازنها من خلال توحّدها بالأنثى تخرج الآن من شرنقة همومها الخاصة لتؤسس نصها الجديد ليس من خلال تجربتها الانفعالية بالحياة والأشياء فحسب بل من خلال الاتكاء على مرجعية ثقافية، اجتماعية، سياسية. من هنا كان لهذين النصين: «طاغوت الكلام»، و«غبار الدولة» حمولتهما الايديولوجية والمعرفية، هذه الحمولة التي جعلت بعضهم يعدهما: «فبركة مصطنعة على قياس سائد لقول خطاب سياسي نقدي عبر شعر يراوح مكانه منذ زمن»(٧). وهذا الحكم الذي لا يستمد حجته من القراءة المتأنية بل من الانطباع الأولي يتجاهل الفرق بين شعر إيديولوجي مباشر ومقصود لذاته في موضوعه وبنيته التعبيرية، وشعر يتكشّف خطابه الفني عن حمولة معرفية وإيديولوجية غير مباشرة أو مقصودة لذاتها.

لقد حمل نص: «طاغوت الكلام» عنوان المجموعة، وهذا يعني أنه يشكل تجربة خاصة أو يحتل مكانة متميزة في نظر الشاعر، فهو يحاول من خلاله أن يتلمس علاقة الذات بالواقع الموضوعي ومظاهر القهر فيه عبر شبكة غنية من الدلالات والثنائيات الضدية التي تولّد توترا حادا. وتكشف عن تقّدم اللوياثان/ الدولة، وهزيمة الانسان الحالم.

في المعجم نقرأ معنى الطاغوت فنرى أنه الطاغي المعتدي، وكل رأس ضلال، وكل ما عبد دون الله، وهو الشيطان، والساحر، والكاهن. وطغى الانسان أي جاوز الحد، وبالغ في العصيان والظلم وطغى الماء أو السيل أو البحر: هاج وارتفع.

أما الكلام فهو القول ومفرده: كلمة، والكلمة هي اللفظة، والخطبة، والقصيدة. فطاغوت الكلام عنوان مركب يلقي بظلاله على أكثر من معنى، فهو من ناحية إشارة إلى طغيان الكلام وغياب الفعل، ومن ناحية ثانية إشارة إلى حضور اللوياثان وغياب ما عداه. وهذه المقابلة بين طغيان الكلام وغياب الفعل تندرج على النص، فنرى المقابلة بين الرجل الصغير الذي يعبر زقاقا محايدا واليد

المفلطحة التي تسقط على كتفه المائل، بين يعيش هو ونموت نحن، بين فحولة اللوياثان وخصاء البشر.

فالمقابلة هنا ترصد المفارقة بين حالتين متناقضتين، الحالة الأولى حالة الهيمنة والحالة الثانية حالة الاستسلام، الأولى تملك القول والفعل والثانية لا تملك إلا الكلام، الأولى قامعة والثانية مستلبة، وهكذا تشكل هذه المقابلة الأس الفني لبناء القصيدة.

وعلى مستوى التشخيص تقوم هذه المقابلة بوظيفة الصورة الفنية التقليدية، حيث يشكل هذا الانتقال بين حالة وأخرى، أو مشهد وآخر ما يسمى بالبعد الثالث أو الصورة الغائبة التي تثار في مخيلة المتلقي. وهذا ما نلاحظه في المقابلات التالية: «رجال ملتحون زائغو البصر ونساء طويلات ذاهلات الخطو»، «وجوه متطاولة وأصابع هزيلة»، «أصابعي على حائط، ورأسي على جسد، وصوتي على حجر»، «يدخل في تراكيب النساء والاذاعات ويمجّده العشب والطير والله الجليل».

وتتعزّز الدلالات في هذه المقابلة بالاتكاء على تكرار الكلمات والجمل ذاتها عدة مرات، فلما كانت القصيدة تنذر بالكارثة من ناحية وتصور ما حدث من تبدل وانهيار أو ما قد يحدث من ناحية ثانية، فإن الشاعر يكرر كثيرا عبارة: «حيث فجأة». والمقطع الأول لا يتضمن سوى ثلاثة أفعال تحدد ما سيحدث فجأة، وهي: «ينطلق» و«تصرّ» و«تنهار»، وهذه الأفعال الثلاثة في سياقاتها تشير إلى حالة الذهول والارتباك وانقلاب الموازين فتقرأ بالتتابع على الشكل التالي: «حيث فجأة ينطلق رجال ونساء/ حيث فجأة تصر العجلات/ حيث فجأة تنهار الأشياء.

وإذا كانت «حيث فجأة» تحدث هذا التوتر في ترقب ما سيقال، وما سيحدث، فإن تكرار عبارة «يا تعيش» في المقطع الاخير يعمق الإحساس بالقهر والاستلاب بقدر ما يشير إلى هيمنة اللوياثان وسطوته وبشاعته: «يا تعيش مولانا المتجلل بالقوة والفحولة/ ياتعيش صديق الزواحف والعطاءات الأزلية/ يا تعيش ونموت نحن/ يا تعيش ونذبل نحن/ يا تكون ونتلاشى/ يا.. / يا.../ يا...

إنّ هذه المقابلات بين تعيش ونموت، تعيش ونذبل، تكون ونتلاشى، وما يتبع فعل «نتلاشى» من فراغ وبتر يدل على تلاشي الانسان من خلال تلاشي العبارة، ثم هذا التكرار المتتالي للحرف «يا» وما يثيره البياض العازل إثره من مقابلات مشابهة في المخيلة، كل ذلك يعطي لهذا النص طاقة إيحائية مميزة تتعزّز من خلال الغلاف الذي صممه طلال معلا، والذي يتمثل فيه اللوياثان بشكله المرعب على خلفية من السواد القاتم.

ويأتي النص الثاني «غبار الدولة» كسفر تكوين جديد، لا ليقص حكاية خلق الكون بل ليكشف مظاهر القهر والاستلاب في ظل ما يسمى بالدولة المطلقة، حيث يتشيأ الانسان، ويمسخ، ويفقد هويته، فتتماهى الضحية بالجلاد، ويمعن الجلاد في قهر وتعذيب الضحية، تلك هي الدولة، وذلك هو الإنسان الذي أنشأها.

النص يحفل بالاقتباس والتضمين فيكتسب الجِّدة والطرافة، كما يتكيء على مرجعية ثقافية سياسية واسعة، ومخزون لغوي ثر، فنلمح فيه صدى التأثر بالقرآن والتوراة وعلم الاجتماع والطب وحتى بعض الروايات كرواية جورج اورويل «١٩٨٤» التي يشكل معها علاقات تناص لا لبس فيها.

إنّه محاولة فنية لتحديد هوية الدولة، وفي التعريف تحديد، ومن هنا يعج النص بالمعارف دون النكرات، نحو: العلية، الدولة، الملوك، التاج، أبطال الرياضة، رافعو الاثقال، العداؤو ن، الضباط، الجنود، الزحار، السل، الحرشفيات، السرخس، العظايا، الوزراء، الكهنة.. الخ». وهذا الحشد الهائل للمعارف المتباينة في دلالاتها لا يشير إلى تشيؤ الإنسان فحسب بل إلى تشيؤ واستلاب كل كائن حي بما في ذلك النبات والحيوان.

وهكذا نجد نص «غبار الدولة» يشكل علاقة تناص مع «طاغوت الكلام» من حيث العالم

الشعري الذي يحاول أن يشكّله كل منهما.

٣ ـ قصائد أخرى:

هناك بعض القصائد التي تشكل عالمها الخاص بها دون أن ترتبط بغيرها من حيث الدلالة في تشكيل هذا العالم، وهذه القصائد هي: «تفصيلات لمشفى بعيد» و«طاولة» و«القصيدة» و«القصيدة ٢» و «اللاذقية ١» و«اللاذقية ٢» ثم القصيدة الاخيرة في المجموعة وتحمل عنوان «نافذة».

إنّ قصيدة «تفصيلات لمشفى بعيد» من القصائد التي تلفت الانتباه في هذه المجموعة، فهي بالإضافة إلى بنيتها الهندسية التي تكشف عن جهد عقلي واع وحدس فني مصقول نجد فيها تضافر مجمل عناصر العمل الشعري في نسيج محكم قوامه تتبع المنظورات المتعددة والمحتملة لنقطة مركزية واحدة هي «المشفى البعيد» وما يثيره هذا التتبع على المستوى الدلالي من علاقات جدلية بين صور الموت والحياة، الداخل والخارج، الوهم والحقيقة. تلك الصور التي تشكل بتتابعها مناخا فانتازيا يبعث على السخرية المرّة.

إن العناوين الفرعية تسهم في تكوين البنية الهندسية للقصيدة وللمشفى المتخيل على حد سواء، فنراها تتوالى على الشكل التالي: الممر المؤدي إلى غرفة العمليات/ غرفة العمليات/ الغرفة الاخيرة إلى اليسار/ الحديقة المواجهة للمبنى/ المبنى.. المبنى أيضا.

وهكذا نجد التناغم أيضا بين العنوان العام «تفصيلات لمشفى بعيد» والعناوين الفرعية التي تتمحور حول التفاصيل الداخلية للمشفى وصولا إلى صورته البانورامية.

ويمكن أن نتلمس جدلية الموت والحياة من خلال عدة صور تثير مخيلة المتلقي وتجعله طرفا آخر في إعادة إنتاج النّص لما تتمتع به من انفتاح على علاقات الغياب خارج النص ذاته، كما في قوله عن الممر المؤدي إلى غرفة العمليات: «كم مرّ الموتى عليه، وكم عادوا/ وهم يقشّرون الصباحات الأخيرة» وفي قوله عن غرفة العمليات: «الترقّب خلف الباب/ الزفرة في الحلق/ الدم/ الدم/ الدم. وعن الحديقة المواجهة للمبنى: «شاهدة على وقت يميل/ ولكن ليس لها/ إلا أن تطأطىء رأسها/ وتؤلف العشب بصمت/ للرجال المتدلين، كالدمامل/ من الشرفات المريضة».

فالموتى مروا وعادوا فإذا هم أحياء بقدر ما هم موتى، والدم المتحرك في الشرايين يتوقف وعلامة توقفه السكون فوق الميم في كلمة الدم الأخيرة، والحديقة تؤلف العشب (الحياة) فيما الرجال يتدلون كالدمامل من الشرفات المريضة (الموت).

أما جدل الداخل والخارج فيتجلىّ من خلال التفاصيل الصغيرة داخل المبنى (الممر وغرفة العمليات) وخارجه (المبنى والحديقة).

وتأتي في النهاية جدلية الوهم والحقيقة من خلال صور الموتى وهم يقشرون الصباحات أو وهم يقهقهون ويتبادلون النكات.

وإذا كان التناغم الحركي الداخلي هو سر الموسيقى في قصيدة النثر فإن هذا التناغم يعبرّ عن نفسه من خلال تناوب نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية كما هو ملاحظ في المقطع التالي من القصيدة: «المسّجى على الطاولة السوداء/ الأردية الخضراء/ الأضواء المسلطة على فوهة الجسد/ اليود الجليل/ الهسيس الجارح للمشارط/ الدم/ الدم/ والفضاء الغائم».

فالتوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي والمعنى الدلالي والتوزيع الخطي والقائمة بين «السوداء والخضراء» و«الأضواء والفضاء» و«الدم والغائم» وما يرادف ذلك من تناوب حرف السين المهموسة في المسجّى، والسوداء، والمسلطة والجسد والهسيس. كل ذلك يسهم في إثراء الايقاع الذي يضفي على خطاب النص حيوية موسيقية تعوض عن نظام الوزن والقافية الرتيب. وهذا ما نلاحظه أيضا في المقطع التالي الذي يحمل عنوان: الغرفة الأخيرة إلى اليسار: «تعرفها أمي/ والمرضة القبيحة/ والأمصال المعلقة في الوريد/ النساء السقطن أخيرا/ النساء النائمات على

جنوبهن/ من القروح. «حيث يتتالى حرف الميم بكثافة في: أمي، المرضة، الأمصال، المعلقة. وحرف السين بين النساء، السقطن، وهنا يدخل الشاعر «أل الوصلية» على الفعل ويحذف الاسم الموصول كشكل من أشكال تطويع اللغة للسماع النادر وإحداث تجانس صوتي ودلالي بين الكلمتين.

بقي أن نتوقف عند قصيدة «نافذة» دون غيرها، لنقول إن هذه القصيدة التي يختتم بها الشاعر مجموعته جاءت لتؤكد أمرين: الأول هو الترتيب الواعي لقصائد المجموعة التي ابتدأت بـ «صورة شخصية» مثقلة بالاحباط واليأس، وانتهت بـ «نافذة» نافذة الأمل المفتوحة على المستقبل، والثاني أن للحياة وجهها الآخر الحميم والأليف الذي علينا أن نكتشفه ونعيشه «سنكتشف النوافذ.. لم ننته بعد».

٤ ـ كلمة أخيرة:

مع أننا نؤمن بأن القصيدة: «بنية كلية تنهدم على رأس من يريد تجزيئها «إلا أننا لابد أن نعترف بالصعوبات الكبيرة التي تواجه الدارس عندما يتصدى لمجموعة كاملة تضم سبعاً وعشرين قصيدة، فهو في مثل هذه الحالة ليس بوسعه أن يتوقف عند كل قصيدة على حده، ولابد له هنا من استخلاص السمات الفنية التي تنتظم من خلالها بعض القصائد بحسب المناخات التي تشكلها. وهذا ما يجعلنا نلجأ إلى التجزيء أحياناً في اختيار بعض الأمثلة التي توضح تلك السمات. وإذا كنا قد توقفنا عند كثير من العناصر المكونة للشعرية ضمن السياق العام للنص، فاننا لا نخفي بعض عناصر الضعف التي كانت تتبدّى بين حين وآخر في الجملة الشعرية، كالإكثار من تقييد الموصوف بالصفة مما يحرمه من إمكانات انفتاح على مساحات الغياب، نحو «احتاج إلى بضع أوراق بيضاء/ وقلم جاف/ ومساء دافيء». والاعتماد في بناء القصيدة على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي مما يخفف من حدّة التوتر فيها كما في قصيدة «اختيار» التي تبدأ بـ «بعد لحظة واحدة» ثم تستمر «بعد ساعة واحدة» «بعد سنة واحدة» «بعد قرن واحد». ثم استخدام الصورة أحياناً وفق المنطق الجمالي التقليدي الذي يعدها عنصر تزيين لا عنصر خلق وإبداع، كما في قوله «وأذكر عن ظهر قلب/ تفاصيلك الشهية كعنقود عنب».

وبعد، فإن «طاغوت الكلام» عمل شعري ينتمي إلى الجديد بحق، لكن هذا الجديد أصبحت له هو الآخر تقاليده الشعرية، هذه التقاليد التي قلما نجد الآن من يتجاوزها.

الهوامش:

(١) فؤاد، محمد: طاغوت الكلام ـ ١٩٩٠. إصدار شخصي ـ دمشق.

(٢) للتوسع انظر: الشرع، د. علي ـ بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨٧. ص ٩٧.

(٣) للتوسع انظر: خير بك، د. كمال ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ ط ٢ ـ دار الفكر ـ بيروت ١٩٨٦ ـ ص ١٥٠ ـ ١٦٣.

(٤) للتوسع: حسن، د. عبدالكريم ـ الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السيّاب ـ ط ١ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات ـ بيروت ١٩٨٣ ـ ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٥) للتوسع حول مفهومي التشاكل والتباين انظر: مفتاح، د. محمد: تحليل الخطاب الشعري ـ (استراتيجية التناص) ط ٢ ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ المغرب ١٩٨٦ ـ ص ٢٥.

(٦) أبو ديب، د. كمال ـ في الشعرية ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط ١ بيروت ١٩٨٧ ـ ص ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٤١.

(٧) يحيى جابر ـ يوسف بزي ـ الناقد ـ العدد (٣٥) أيار ١٩٩١.

القــــــرين

الإسم القديم للكويت (٢)

خالد سالم محمد

القرين في الخرائط الأجنبية

أول خريطة بريطانية يظهر فيها اسم القرين:

يعود تاريخ إحدى أقدم الخرائط البريطانية إلى عام ١٧٧٨م، وقد وضعها «جون رينيفروف» وهو على متن سفينة «ذي إيغل كابتن». وفي هذه الخريطة كانت الكويت لا تزال مذكورة بإسمها القديم القرين. كما أن خطوط العرض غير مشار إليها بدقة، وهي على كل حال تشير إلى بداية رسم خريطة الكويت من قبل البريطانيين. (١)

القرين في خرائط أجنبية أخرى

ظهر إسم القـرين أول مرة في خـريطة نشرها فـإن كيلين عام ١٧٥٣م وقد نشـر هذه الخريطـة «سلوت» في كتـابة أصـول الكويت. وأصـل هذه الخريطة محفوظ في الأرشيف الوطني العام لهولندا. (٢)

ظهر إسـم «القريـن» على إنهـا المنطقة الـوحيدة ضمـن حدود منطقـة الكويت، في خـريطة آسيا، والتي رسمها «أروسمث» ونشـرها «لونجمان»، وشركاه في لندن عام ١٨٢٩. (٣)

كما ظهـر إسم «القـرين» في خـريطة رسمـت عام ١٨٤٠، صـدرت في لندن، وتبين الجزيرة العربية.

وظهرت الكويـت باسم «القرين» وهي فـي موقع المدينة القـديمة داخل السور، وفيها إشـارة إلى ميناء «القريـن» وهذه الخريطة مـن خرائط القرن التاسـع عشر، التي تثبت الـوجود الكويتي فـي خرائط العالم، وقـد حددت منطقة الكويت تحديدا واضحا. (٤)

كما ظهر إسم «القريـن» في نفس موقع مدينة الكويـت ـ داخل السور ـ في خريطة فـارس وأفغانستان، والخريطة من رسم «هـول بري» ونشرها «بلاك» في أنبره بالمملكة المتحدة عام ١٨٥٦. (٥)

إختيار ميناء القرين لتصدير بضائع وكالة الهند الشرقية عام ١٧٧٧

كانت المنتجات القـادمة من الهند تأتي إلى البصرة ومـن ثم تصدر إلى أوروبا، ولكن بالنظر لعدم الاستقرار فـي العراق، واستيلاء الايرانيين على البصرة، بدأت وكـالة الهند الشرقية الإنجليـزية تفتش عن مينـاء آخر. ففي الحادي عشر من يونية عام ١٧٧٦، وجه القنصل البريطاني في حلب خطابا إلى المستر «لاتوش» في البصرة طلب منه إرساله إلى مجلس المديرين في لندن لاختيار ميناء «القرين» لتصدير بضائع الوكالة الإنجليزية.

نص الخطاب

بتـاريخ ٢٤ يـوليـو عام ١٧٧٦ وجـه المستر «لاتـوش» خطـابا إلـى مجلس المديرين في لندن قال فيه: «إن القنصل في حلب في خطاب وجهه إلينا بتاريخ يونيه قد دون النقطة التالية: إن بضائع الهند وسورات لاتزال تلقـى رواجا فـي هذه المـدينة. علمـت أن السفينتيـن القادمتيـن من تلـك الجهات قد وصلتـا إلى بوشهر، إذا كان بـالإمكان بقاء «القريـن» الكويت محايدة فـأنه يمكن للقوافل أن تسـافر إليها وأن تحمل البضـائع منها إلى

Basrah
Bussorah
Boobian I.
Grane

وحسب، ذلك أنه مادامت الحرب في البصرة وستطول فأنه لابد للتجار من أن يهاجروا إلا إذا استطاعوا أن يجدوا مكانا قريبا منها يستطيعون أن يمارسوا نشاطهم فيه. يبدو أن «القرين» ذات موقع جيد يمكنها من أن تكون خلفا للزبير، غير أن هذا لن يأتي دون بقائها مستقلة، لأنها إذا ما وقعت في حوزة الفرس فإن التجار سوف يتعرضون للمخاطر لو أرادوا نقل البضائع منها.

ولذا فإن من مصلحة التجار الذين يعملون معكم أن تبقى «القرين» تحت سيطرة سلطان حكامها الحاليين آل صباح». (٦)

سفينة تابعة للوكالة تزور ميناء القرين

وعلى أثر هذه المراسلات قامت السفينة «ايجل» التابعة للشركة الانجليزية في عام ١٧٧٧، بزيارة «القرين» وقدمت تقريرا جاء فيه: «إن ميناء «القرين» الكويت صالح لرسو السفن وأن المدينة مسورة، وأنها تستطيع أن تستقبل القوافل المسافرة إلى بغداد وحلب، وأن تلك القوافل تتمتع فيها بنوع من الأمان وإن يد الفرس لم تصل إليها». (٧)

أحد مرافقي الوكالة الإنجليزية يدون ملاحظاته عن مدينة القرين عام ١٧٩٢

دون المستر ـ بريدجز ـ صاحب كتاب «الوهابيون»، والذي رافق أعضاء الوكالة البريطانية عند انتقالها إلى مدينة الكويت عام ١٧٩٢م ملاحظاته عن سبب انتقال الوكالة، وعن مدينة الكويت والتي كانت تسمى في ذلك الوقت بإسم «القرين».

يقول: «بسبب من سوء تصرف الباشا نحو الوكالة الانجليزية في البصرة، تحولت تلك الوكالة في أوائل سنة ١٧٩٢ من البصرة إلى مدينة القرين، على أمل أن تكون النتائج التي تصيب ذلك البلد ـ البصرة ـ بسبب هذا الإجراء قادرة على أن تمكن الباشا من تسوية مقبولة لنزاع طال عليه المدى، نزاع قد تجاوز حده المعقول بسبب من مؤازرة اليهود من ناحية وبسبب من ضعف الثقة لدى الأتراك من ناحية

ملاحظاته عن مدينة القرين

ويمضي ـ دبريدجز ـ قائلا: ورافقت أعضاء هذه الوكالة إذ كنت واحدا منهم إلى «القرين»، ويصف تعرض المدينة بين فترة وأخرى إلى هجمات الوهابيين، ويذكر أن ذلك كان يسبب لهم قسطا من الرعب اليومي، ولكنه

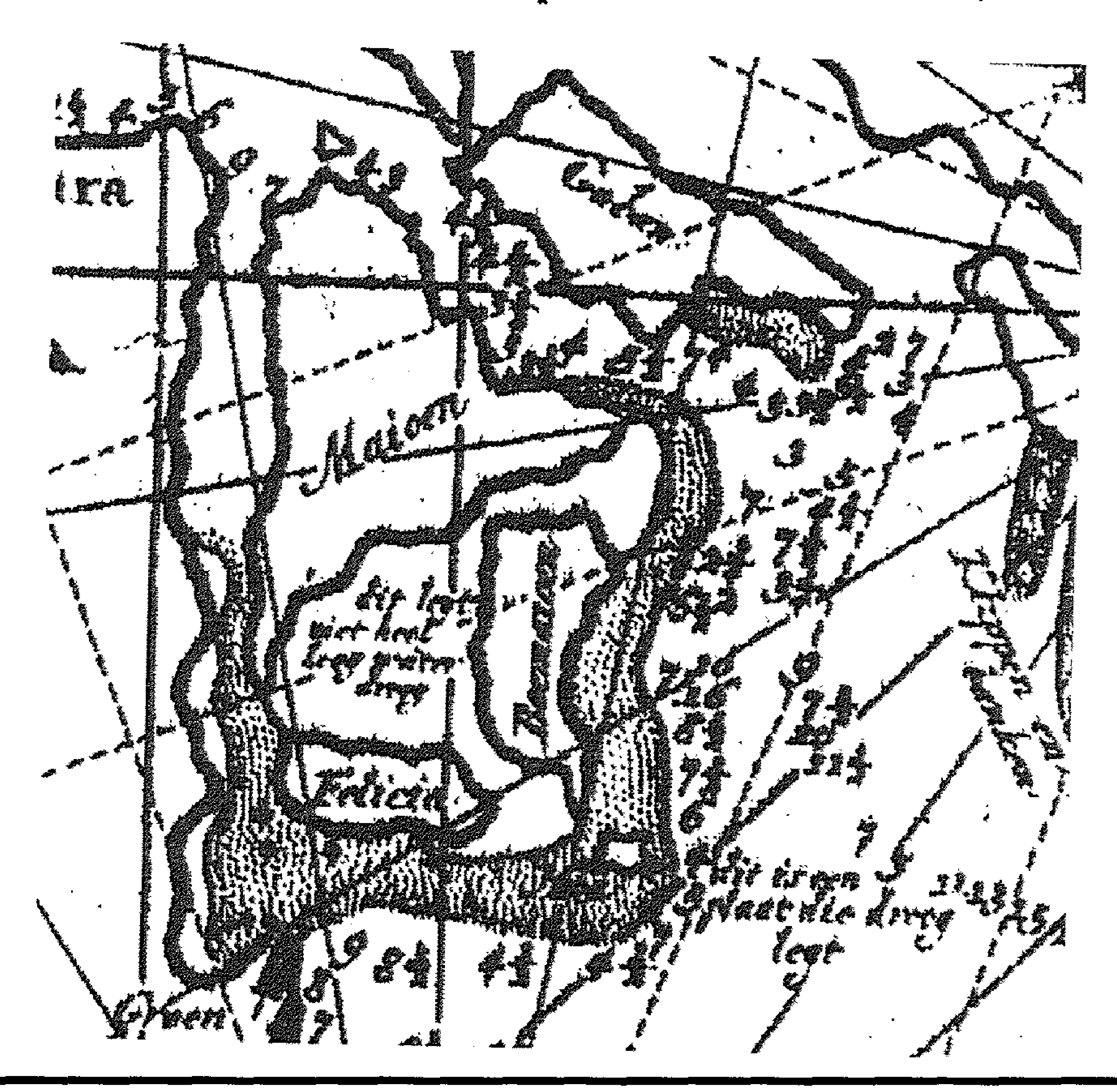
يضيف أن الخطر الذي تعرضنا له بأنفسنا كان صغيرا إذ كان بوسعنا أن نلجأ إلى البحر، وكانت سفننا التي نستطيع الأقلاع عليها قريبة ميسرة.

وصفة لحر المدينة وندرة مياهها

ويكمل حديثه واصفا حر المدينة بقوله: وكانت درجة الحرارة تتراوح بين ١١٠,٩٨ فهرنهايت، ولكن كان من المزعج لنا بعد ليلة لم نذق فيها النوم من شدة الحرارة، أن تكون عرضة للطوز ـ العواصف الرملية ـ الذي أخذ يهب بصورة طبيعية حين بردت النسمات قبيل الصباح والشمس لم تطلع بعد، وساعد على هبوبه ذلك الندى الخفيف الذي تكون ليلا. وعن ندرة المياه قال: ولم يكن هذا أسوأ ما هناك فقد كان ما حصلنا عليه من ماء رديئا في نوعه بالغ الرداءة إذ كان ملحاً عذباً مريرا في آن معا، بل انه كان كثيرا ما كان قليلا، وكان الحصول عليه محفوفا بالخطر، إذ كان السقاؤون يرون أو يتوهمون فصيلة وهابية تتقدم من الآبار التي يستقون منها.

وتبعد هذه الآبار عن ـ القرين ـ بحوالي ميل وفي ذلك الوقت لم تكن هناك بئر في داخل المدينة يمكن الحصول منها على ماء صالح للطبخ دون مشقة أو عناء.

ويضيف: وعندما كانت هذه المخاوف والمتاعب تحدث من حولنا كنا نسري عن أنفسنا بمشاهد ضاحكة كي تسعفنا على تحمل تلك الآلام.



وصفه لشيخ القرين (٨)

أما شيخ القـرين فكان رجلا مهيبـا قوي الشخصية يكن لـه أهل المدينة أبلغ مشاعر الإجلال، إذ كان لهم بمثابة أب لا حاكم. وكان الأتراك يحترمونه كما كان يوقـره حتى العرب الخاضعون «السعود» على الجانـب الغربي من الخليج.

وعن بيـوت المدينة قـال: إنها كانـت مبنية مـن الطين وكثيرا ما كـانت في فصل المطر تتثلم وتتساقط.

القوة التي رافقت الوكالة إلى الكويت

وتحدث ـ بريدجز ـ عن القوة التي رافقت الوكالة عند انتقالها قال. وكان قـد رافـق أعضاء الـوكـالـة لـدى انتقـالهم الى «القريـن» ثلـة صغيرة مـن «السباهية» كان ضابطهم يدربهم أحيانـا خارج أسوار المدينة، بالاضـافة الى وحـدة صغيرة مـن طـرادات الشركة. كما أن الطـرود كـانـت دائما تصلنـا وأختامها سليمة لم تفض. (٩)

الهــوامش

(١) نشأة وتطور الخرائط الكويتية د. منيرة عبدالقادر الجاسم ص ١٢٩.

(٢) الكويت في خرائط العالم. مؤسسة التقدم العلمي ص ٤٢

(٣) الكويت ـ قراءة في الخرائط التاريخية. أ.د. عبدالله يوسف الغنيم ص ٢٤.

(٤) نفس المصدر ص ٢٦

(٥) نفس المصدر ص ٢٨

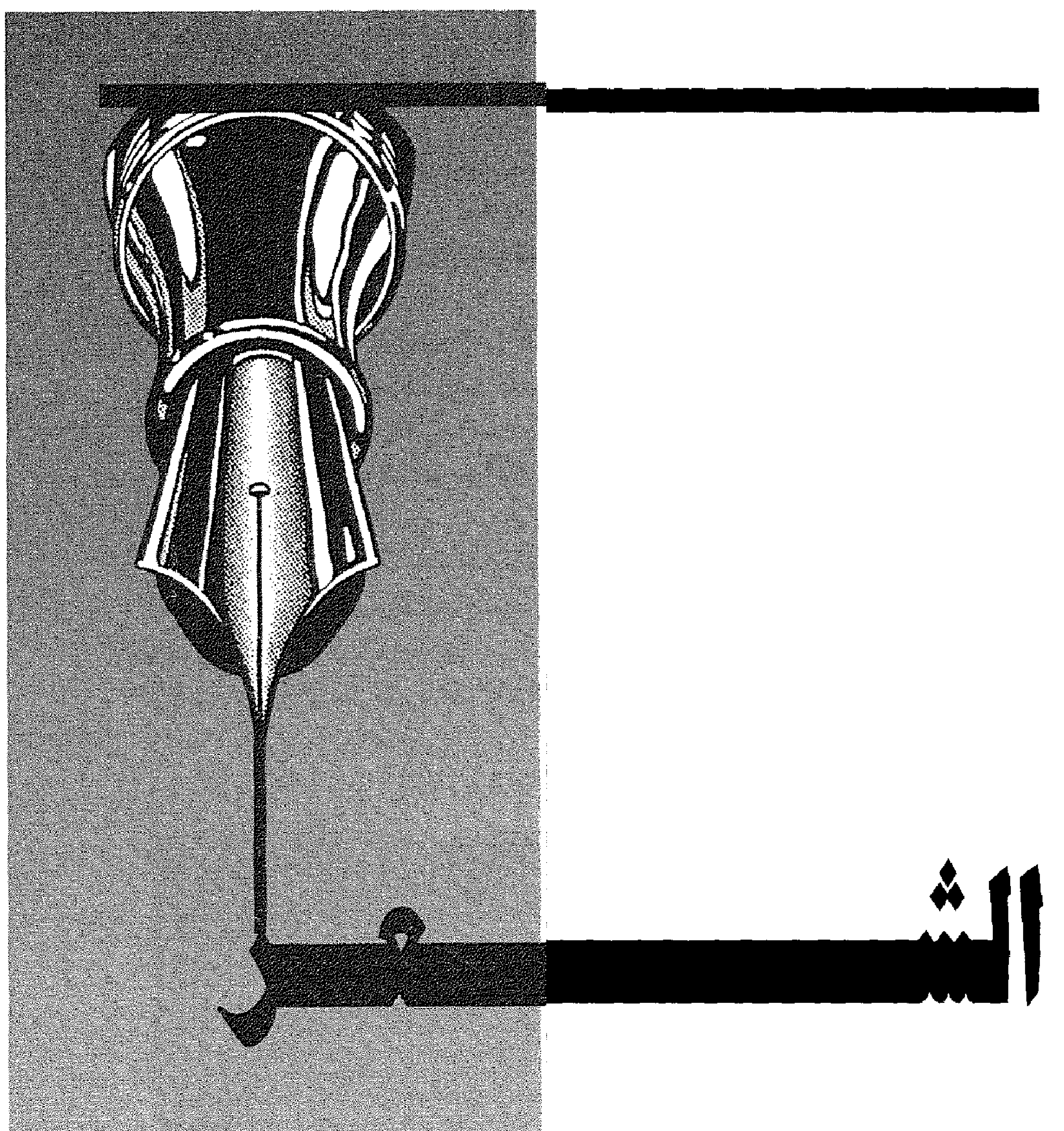
(٦) انظر الاقتصاد الكويتي القديم ـ عادل محمد العبدالغني ص ١٤٦ ـ ١٤٧

(٧) المصدر السابق ص ١٤٦

(٨) هو الشيخ عبدالله الاول بن صباح ـ الحاكم الثاني للكويت الذي تولى الحكم من عام ١١٩٠هـ ١٧٧٦م حتى عام ١٢٢٩هـ ١٨١٤م. والذي حدثت في عهده معركة الرقة.

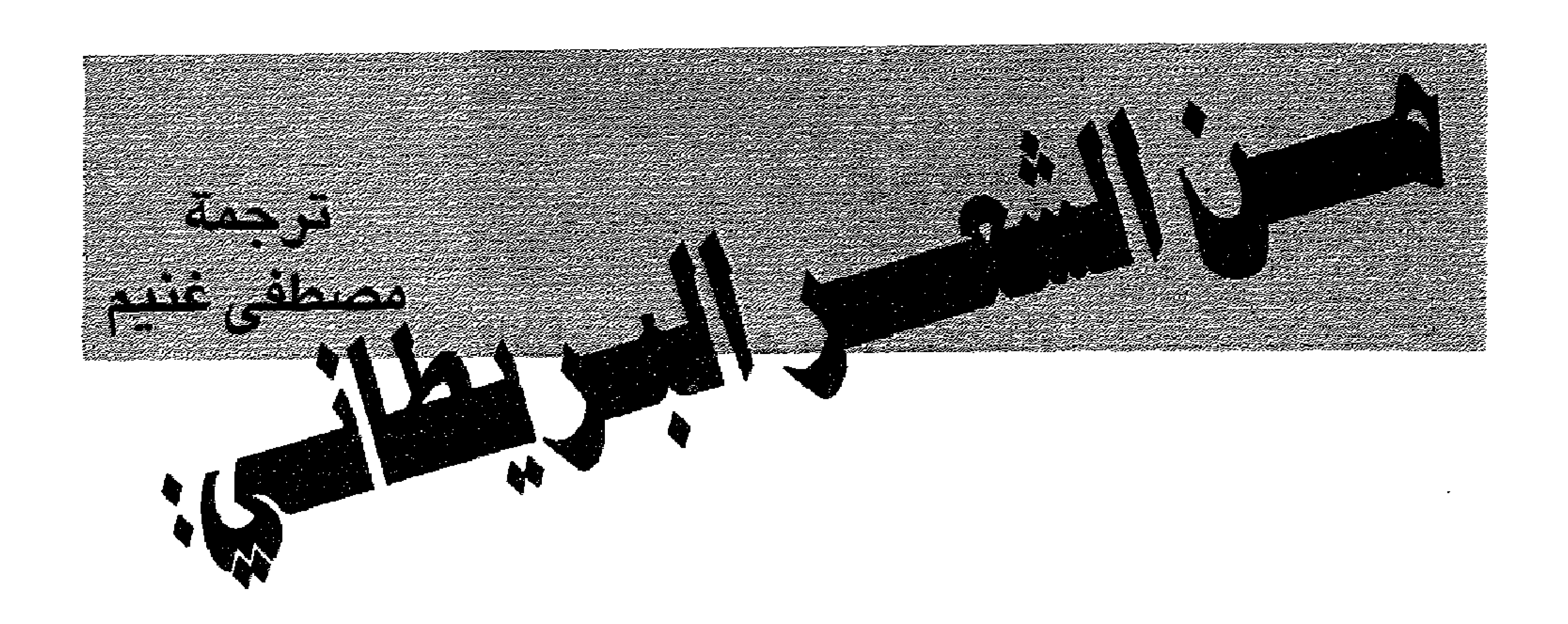
(٩) انظر الكويت في دليل الخليج. لوريمر ـ الجزء الأول السفر التاريخي ـ ص ٣١ ـ ٣٢ ـ الهامش.

جمع المادة ونسقها وعلق عليها ـ خالد سعود الزيد.



الشعر

- من الشعر البريطاني المعاصر
ترجمة: مصطفى غنيم
- من الشعر الفرنسي (جاك بريفير)
ترجمة: سهيل أبو فخر



١ ـ الشاعر: أندرو جريج (اسكتلندا)

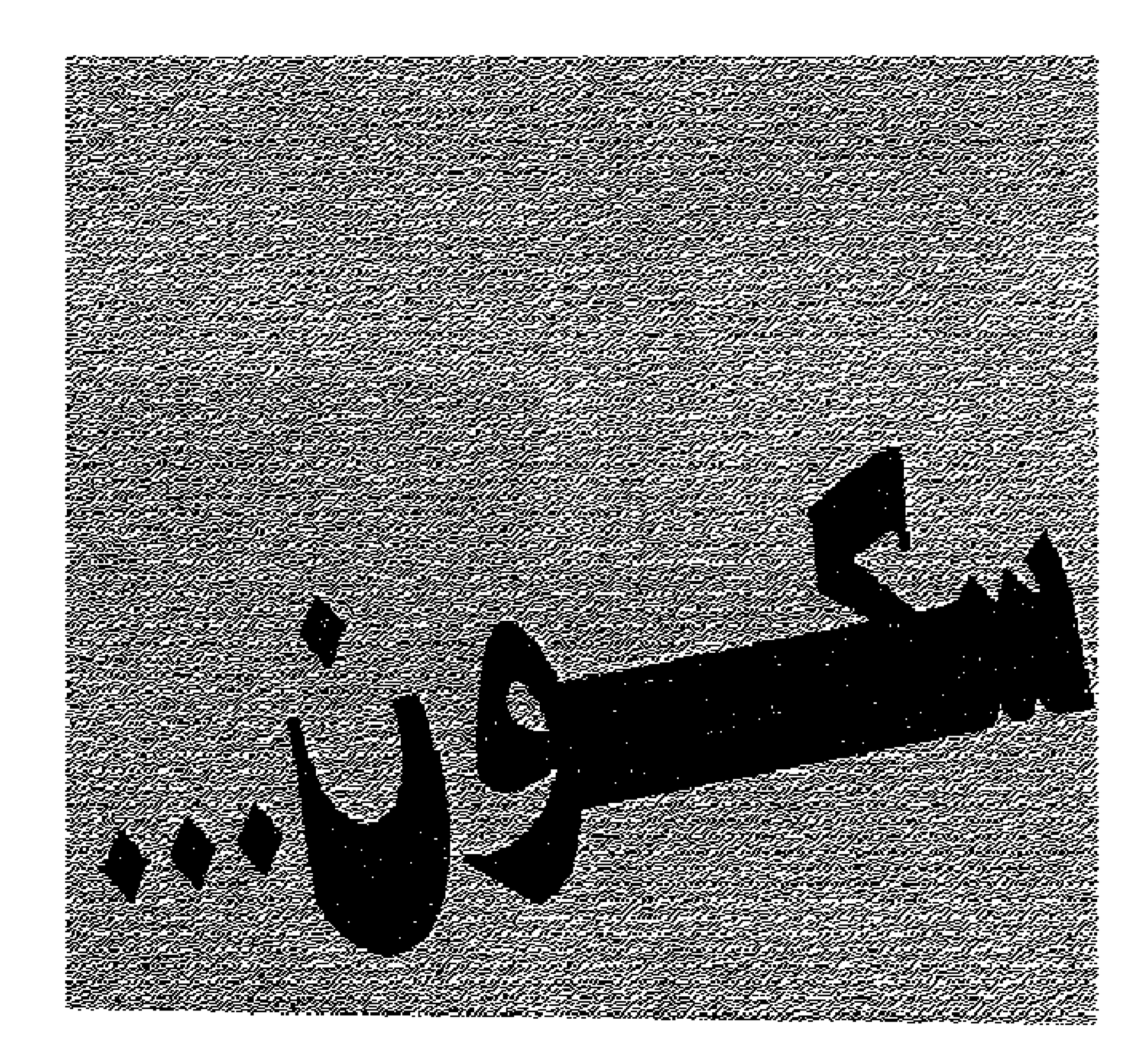
- سكون
- في حقل إيطالي
- يقول الندم

٢ ـ الشاعرة: إيفان بولاند (ايرلندا)

- نضج
- زركشة
- الرذاذ البري

٣ ـ الشاعرة: جيليان كلارك (ويلز)

- الكروان
- ثمار الخوخ

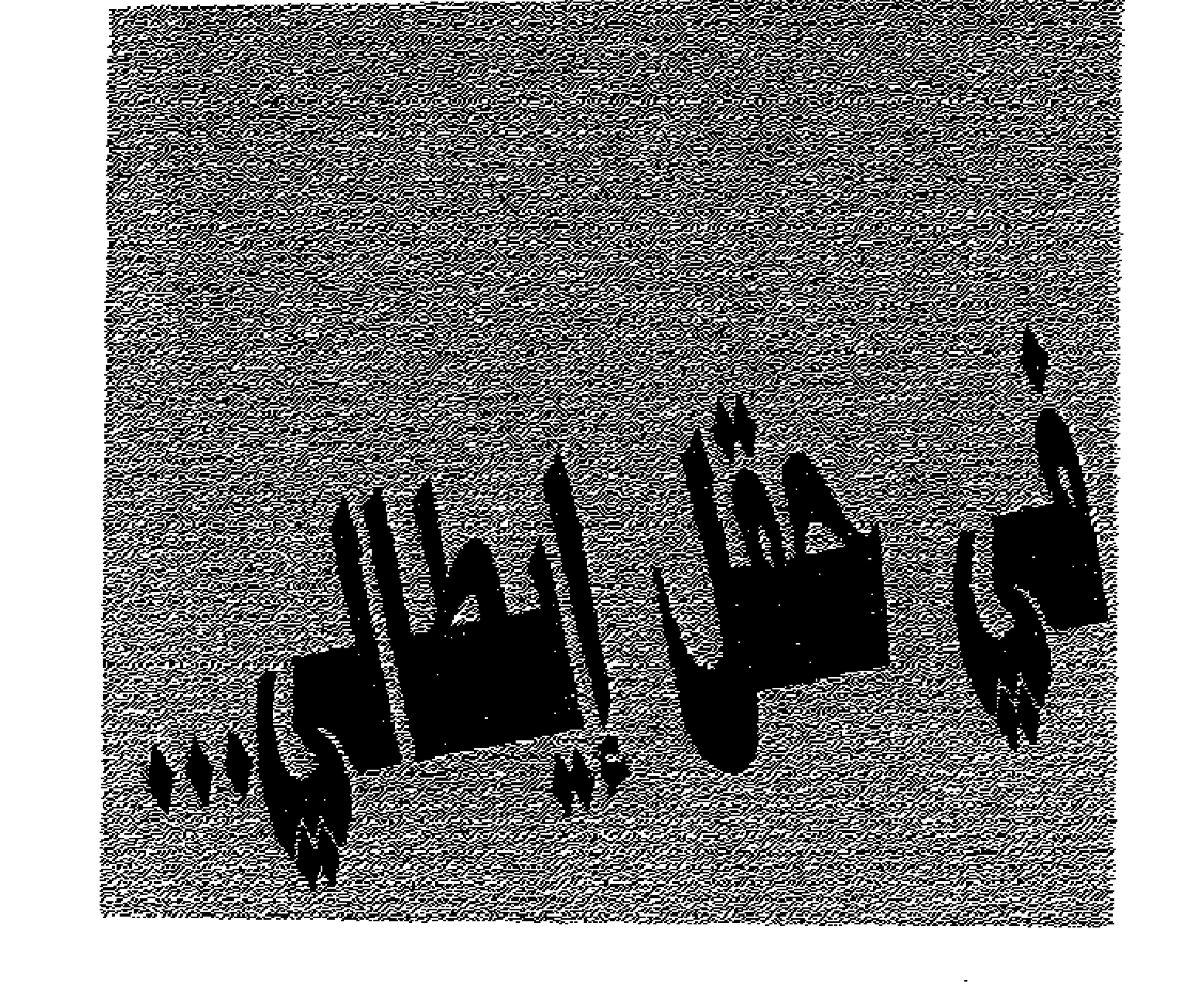


للشاعر: أندرو جريج (اسكتلندا)

هنا سكون.. ولايزال هناك المزيد
بينما الضوء يخفت
تتحرك الأيدي ببطء ثم تستقر
يفكرون مليا أو يرتاحون
بينما الطيور
تصب أغانيها الأخيرة
من هوائيات التلفزيون
الآن.. أي شيء يحاول العثور عليك سيجدك
إبريق الشاي.. الراديو
النجوم المبكرة تتآلف وتبدأ في البريق
أين أنت.. والضوء آخذ في الخفوت
تسحبين رداء الليل الأحمر
وأنت مصغية إلى الراديو
وأنت في مكان ما
تفعلين شيئا ما.. أراه مبهما.
الفضل لتلك الظلمة
أحببتك ذات مرة
والآن صرت مضجرة

○ أندرو جريج: شاعر اسكتلندي معاصر ولد عام ١٩٥١م، ونشر عدة مجموعات شعرية منها «رجال على الجليد» ١٩٧٧ و«الطرق الناجية» ١٩٨٢ و«شعلة في قلبك» ١٩٨٦ ثم «نظام اليوم» ١٩٩٠.
○ القصائد من ديوانه الأخير

وأنا لاأزال أحب
إنساناً احتمله
هذا هو غسق الحب
الطيور فارغة
وتلك أحزان صغيرة
كثقوب صغيرة
اللحظات المحتملة..
النجوم الجميلة الحزينة
تنتثر الآن فوق النغمة الأخيرة
لأغنية الختام
هنا يأتي.. الرحيل العصي
والهوائيات لاتزال تهتز



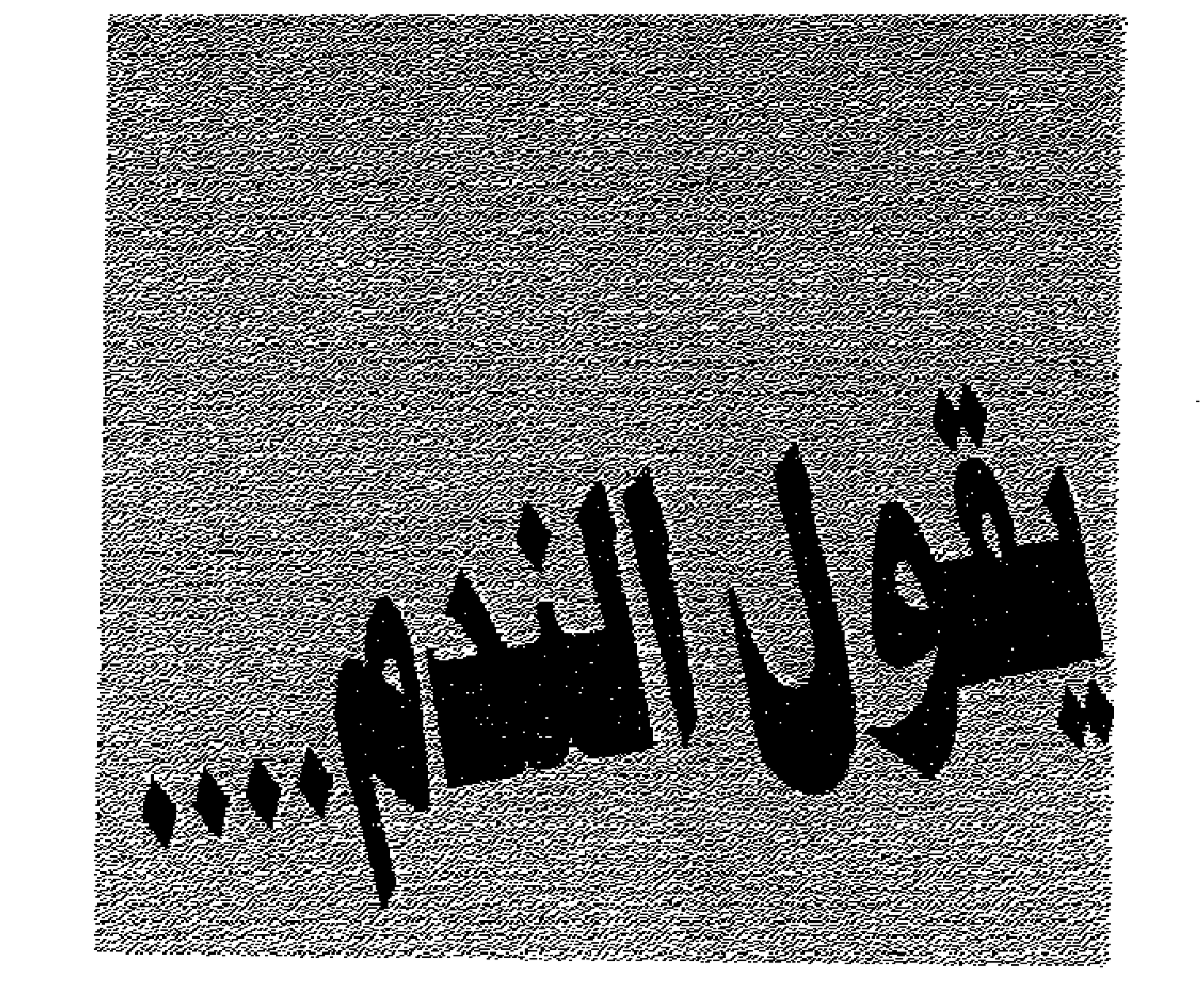
في العالم المتألق... يعمل الفلاحون
برؤوس وظهور محنية
يجرُون بتواضع مشطهم الأسود
في حقل القمح.

لن يغتنوا أبدا
ولن يعيشوا في منازل جاهزة
ستبقى حياتهم مبهمة كلهجتهم
غامضة مثل شَعر امرأة.
ينحنون مثل مناجلهم ويرقصون
وتغني واحدة منهم
والأخرى تمسح حاجبها

وفي نهاية كل صف
يمررون الإبريق بينهم
في الظهيـــرة... يمضغــون الخبـز ويبصقون
ثم يجلسون لمدة ساعة
تحت أشجار الحور

وفي صمت ينهضون ثانية
لا عجب أن نشعر بالوهن
ونحن نعود إلى كتبنا

الصفحات تعشى البصر... والحروف تهتز
أمام ناظرينا.
لسنا بؤرة يتركز عليها الضوء المبهر بالخارج
حيث يتألق منجل في حافة الحقل
لا يتغير شكله كلما أثمرت
السيقان العظيمة



ليس هذا حباً

لكن بسرور

أراكِ تدركين كيف أبدو على ما يرام

لا أرتدي السواد

والرؤية الواضحة تظهر عمرنا

الخـطوط المنحنيــة حول الفـم مـثل الأقـواس

كما لو كنا نبتسم من غير هزل

(وكما لو كانت هناك رغبة

لأن نقول نكتة صغيرة

من حين لآخر).

لسنا واقعين في الحب

لسنا غارقين في الأحلام الفقيرة

لذا.. فقد نلقي بأذرعنا المنهكة

بغير ارتباك

بالقدر والمشاعر

أنا رابط الجأش

لأننا نستسلم

العيون مفتوحة تماماً

كما لو كانت مغلقة

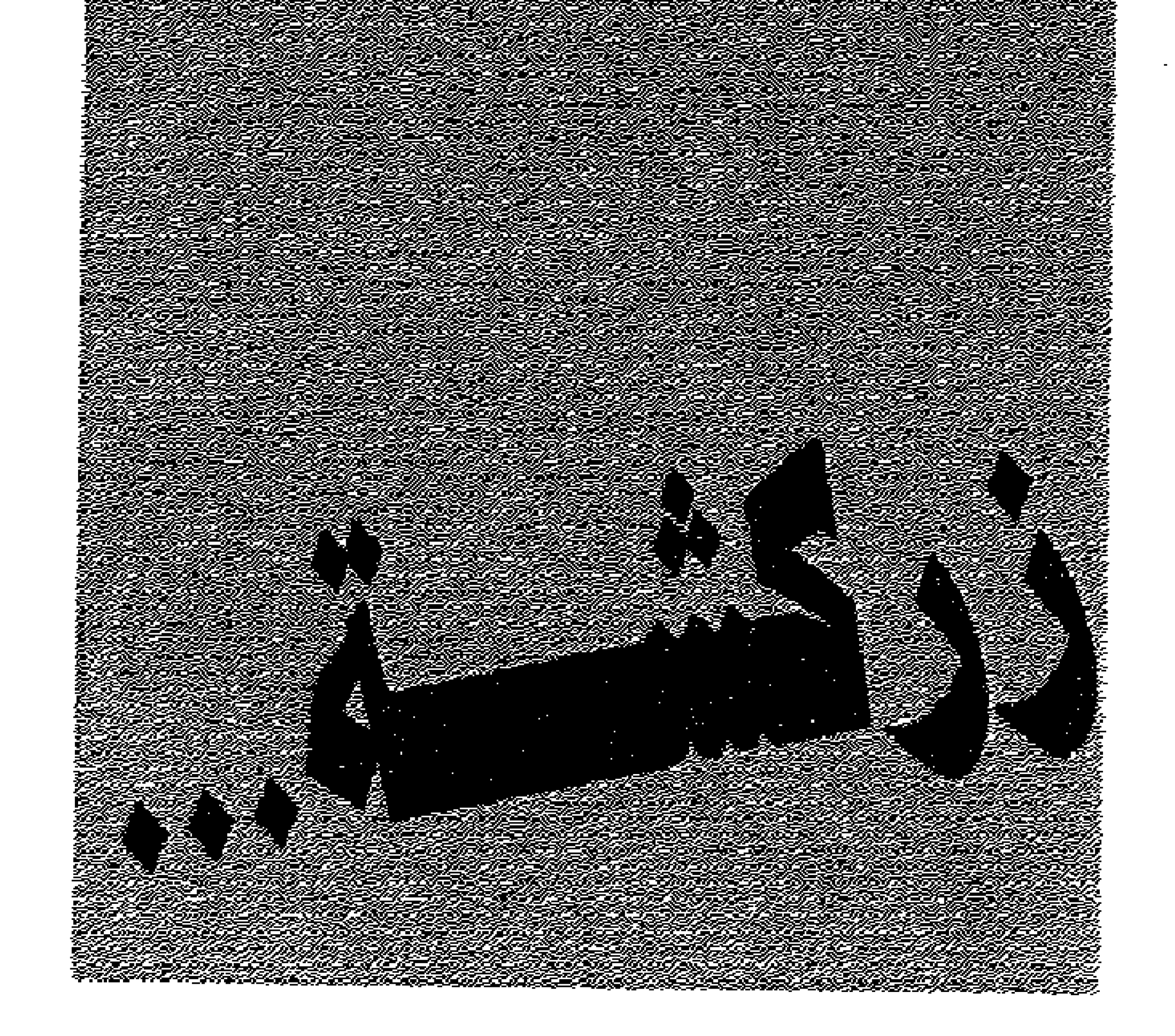


(من وحي لوحة
رينوار «طفولة»)

للشاعرة: إيفان بولاند (إيرلندا)

رأساهما بالقبعتين تنحنيان وتأتلقان
وفوق خصريهما مدٌ مرتفع من شعر
زوج من أمل
تلك هي الغنيمة
والامتلاء بالحلم
فتاتان ممتلئتان
يزرقُّ قماش اللوحة
ويفيـــض بمنظـــر الفضاء غيـــر المتـــوافـق
السرعة الهزيلة للقلم تلتقط الأحلام
تلونها بدماء الأنوثة
إنهما تواجهان المستقبل
آه.. لو كانتا تعلمان
وهناك على البعد بالقبعتين
المستديرتين كجبهة طفل
والأفق غامض ولا نهائي بالأمل
والماضي وكل ما تتطلعان إليه
ذكريات..

○ إيفان بولاند.. شاعرة ايرلندية معاصرة، ولدت في دبلن سنة ١٩٤٤، درست في لندن ونيويورك تعمل محاضرة وكاتبة مقالات، نشرت عدة دواوين منها «حصان الحرب» ١٩٧٥م.
○ القصائد من ديوان.. الرحلة» وقصائد أخرى» ١٩٨٧م.



إيفان بولاند

تنحني فوق الكراسة المفتوحة

يخفت الضوء

فيجعل الأشجار تظهر بوضوح

وحجرتي في مؤخرة المنزل

يسودها الظلام.

في الغسق

لأزال أبحث عنها:

اللغة المزركشة.

النقش المزخرف

على معصم فارس

في قصر جميل

أنظر.. مجرد النظر

للطريقة التي يفرد بها

العبارات التافهة

البلاغة البللورية

للوردات الحريرية الموشاة

والأزرار

قطيع متشرد من التوكيد

لإبعاد الفكرة

أو تشكيل اليد

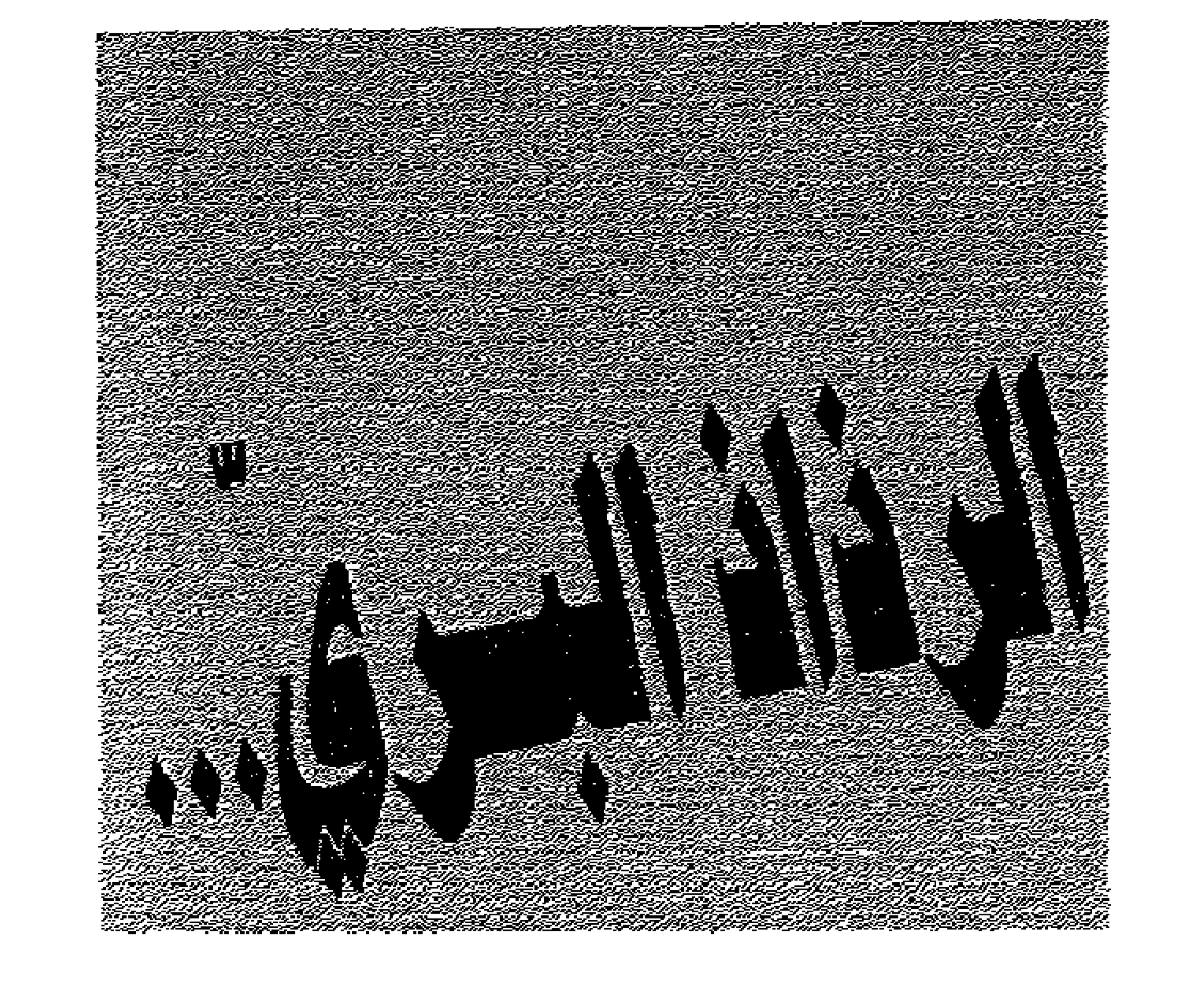
التي يقبلها

والتي تبقى - لكل هذا -

الشيء الذي ينحني عليه شخص ما

في الغسق

بينما الضوء يخبو



ظهيرة يوم صيفي.. أتت إليّ
هدية من الزهور طويلة السيقان
في غلاف مؤقت من ورق الصحف
الذي يذوب بسهولة في البالوعة

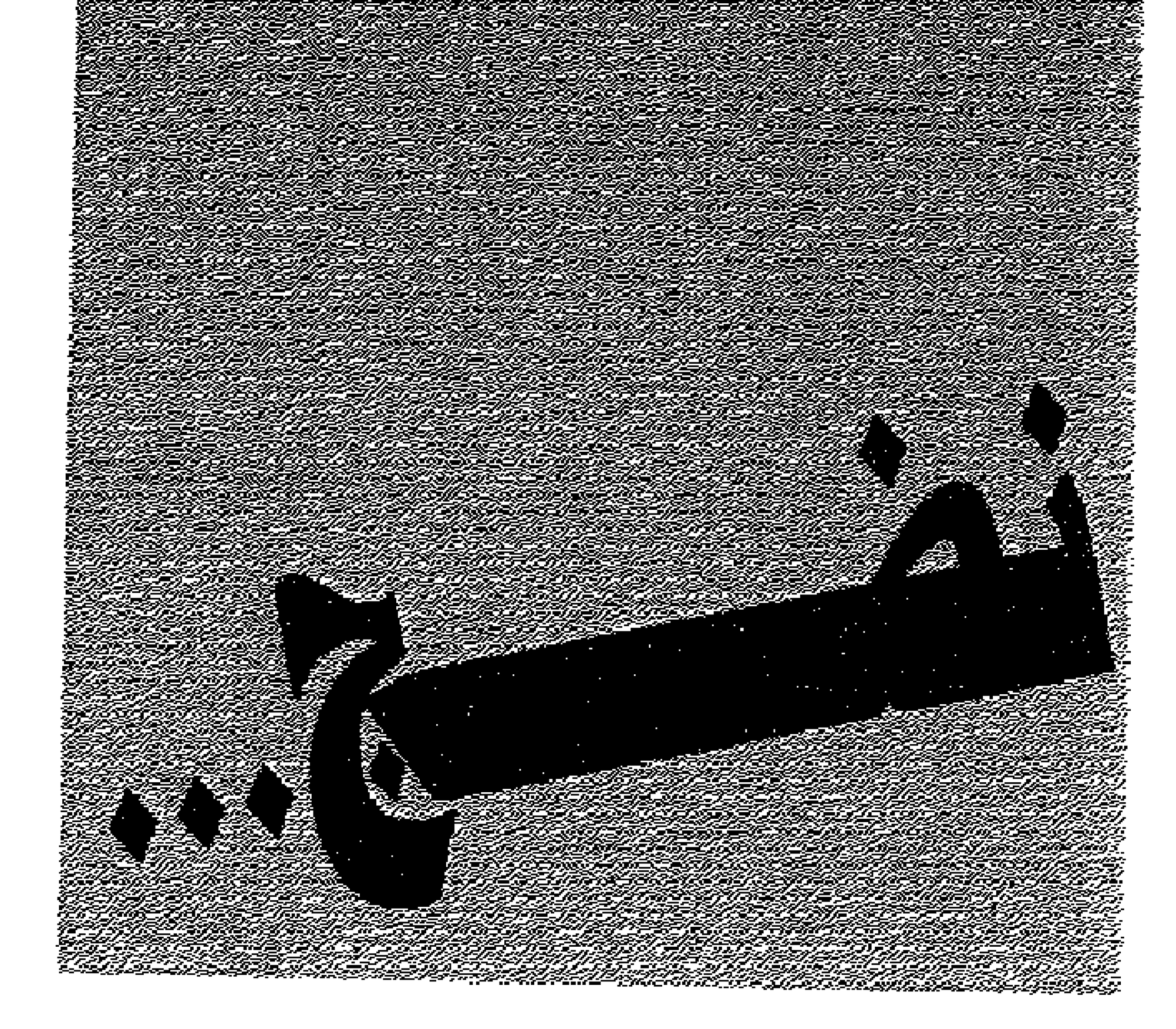
وضعتها في إبريق من حجر الحديد
قرب النافذة
وبعد أعوام عرفت أسماء هذه الزهور
ولم تكن سوى الأشكال التي صنعتها

الوردة الحقيقية قرب الوردة الجبلية
السرخس بزركشة الموسلين
إكليل الجبل.. شيء ما عنه
كان حبيسا ثم تحرر في الأيام التالية
أيها كان الوحشي.. أيام الصيف الأخيرة
قوام اللبن لغيمة الحرارة
ذباب يملأ الفضاء الخالي من الزهور
بين السياج وقشعريرة الليالي
بسرعة تجاه النجوم.. يهبط الصباح متأخرا
وعلى المنضدة المنخفضة.. الرذاذ البري
يبقى أياما.. إغراء حلوا

والتخمين العشوائي يصبح تحديدا
تذكرت فيه طريقة بعينها
تزيح الإصفرار... ورشاقة الألوان
في الإبريق.. تعبر عن جمال فائق
للأسطح البيضاء.

الطريقة التي تذكرت بها متى كنا هنا
أول مرة
ولم يكن ثمة ستائر
الأنوار على الجبل ذلك الشتاء
كانت حادة
والوعود البعيدة
مثل الزعفران بين تساقط ثلج الظلام.

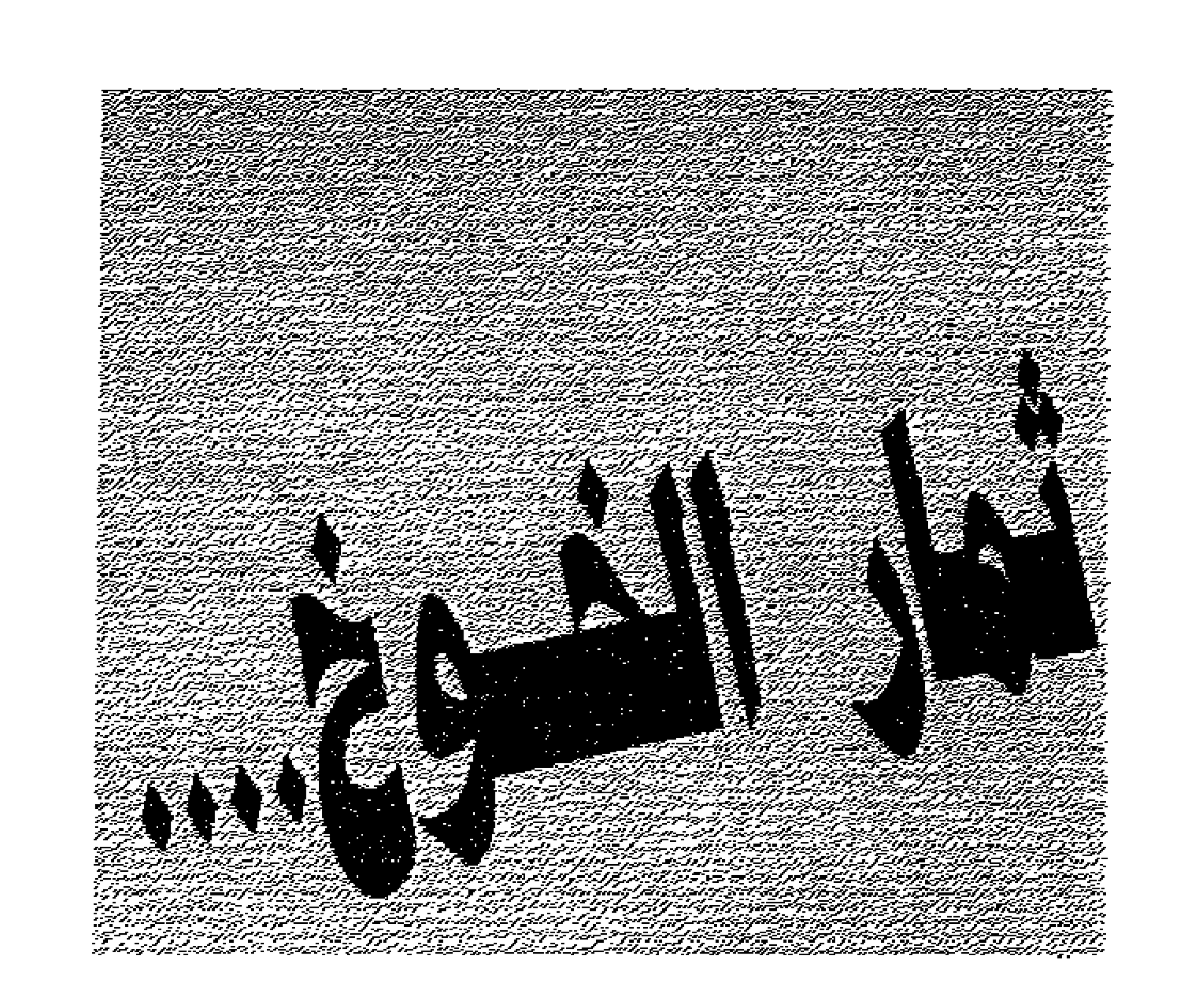
وقفنا معا في نافذة علوية
سعيدين بأنماط المصادفة
نشاهد مصابيح الشارع تمطر
كوكبا من الدموع قرب الأشجار
ذات البياض المبهر.



للشاعرة: جيليان كلارك (ويلز)

تغمس منقارها في حافة البحر
منقارها اختصار لعالم
أصغر من ذلك الجزء النائي
من محيط البحر
منحنى يكفي لحساب دائرة الحقل
وصدرها على البيض في العشب البارد
طوال اليوم
بينما كنت أقطع النباتات الشائكة
في حقلي
كانت تقطع نصيبها من السماء
تتدفق أغنيتها
طويلة.. كممر مستو من فمها الوحشي.
نظفت النصل بأوراق صحيفة
الغسق يشوبه الضباب
دائرة داخل دائرة حتى لا يبقى شيء
لكن البيض يخفق في الظلام تحت ضلوعها
وبكل منّا... يضيق المكان المأهول
بحرارة العش.. ودورة الدم الصغيرة.

○ جيليان كلارك: شاعرة معاصرة من ويلز أصدرت عدة مجموعات شعرية منها «المزولة» ١٩٧٨م، و«رسائل من بلد بعيد» ١٩٨٢م.
○ القصائد من مجموعتها «قصائد مختارة» ١٩٨٥م



وحينما يحين قطافها تتساقط
بلا رياح، وبلا أمطار
وتنز خلال حرير الأشجار
في تخمر بطيء.

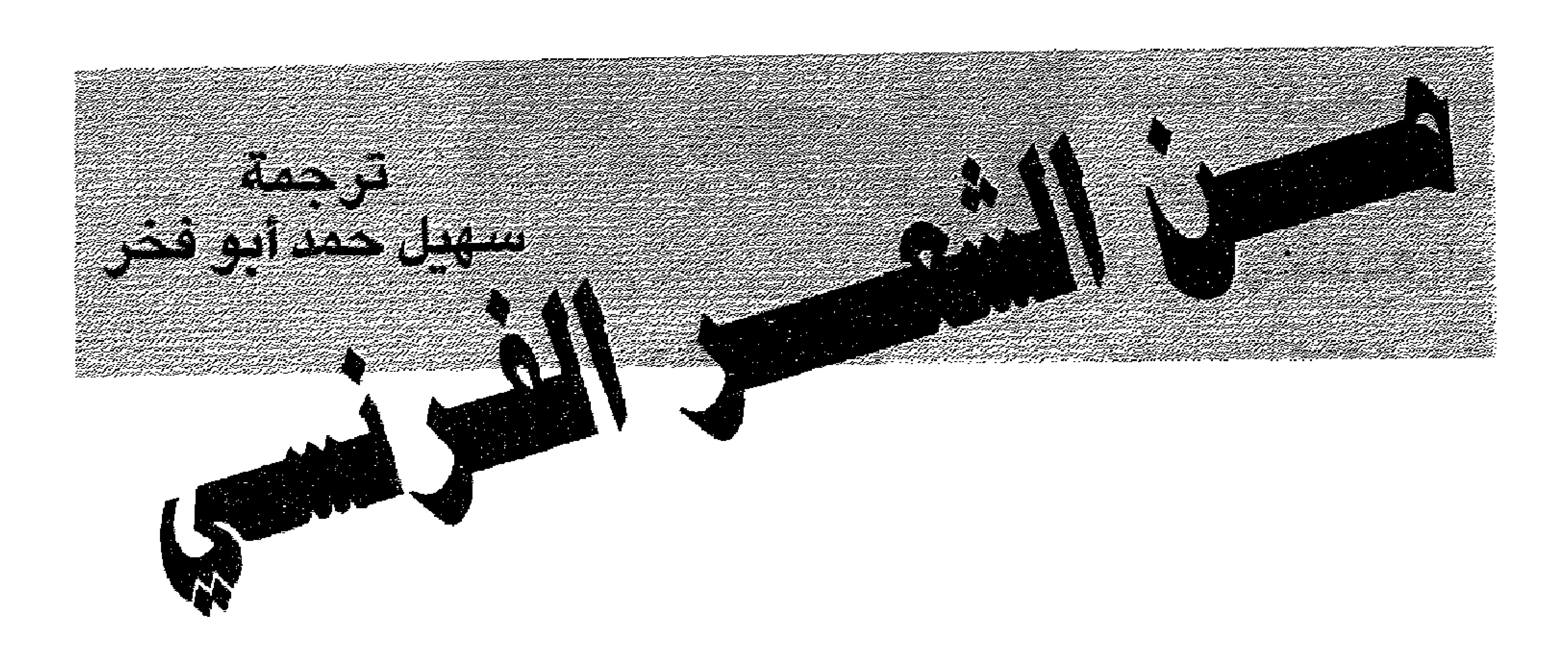
يوميا.. تدفئها الشمس المنخفضة
في حب متأخر أحلى من أيام الصيف
في أسرّتنا ليلاً.. نسمع دقات القلب
لسقوط الثمار.
اليرقات الكتومة تزحف راجعة
للعسل المتفجر، نجدها صباحاً
فم على فم.. لا تنفصل.

فردنا الأغطية المرقعة
مـــن أجـــل صيد نظـــيف.. فامـــتلأت السلال
لم نشهد حصادا كهذا.
ولم نشهد مقراً يتلألأ للصيادين كهذا.
العصافير ثملى من العصير
الذي يغزر في الليل
عندما تنصب العناكب خيامها
فوق العشب الندي.

هذا الصباح تنفتح الشمس الحمراء
مثل الوردة
وعلى حائطنا الأبيض ينطبع ظل السرخس
كعظام السمك.

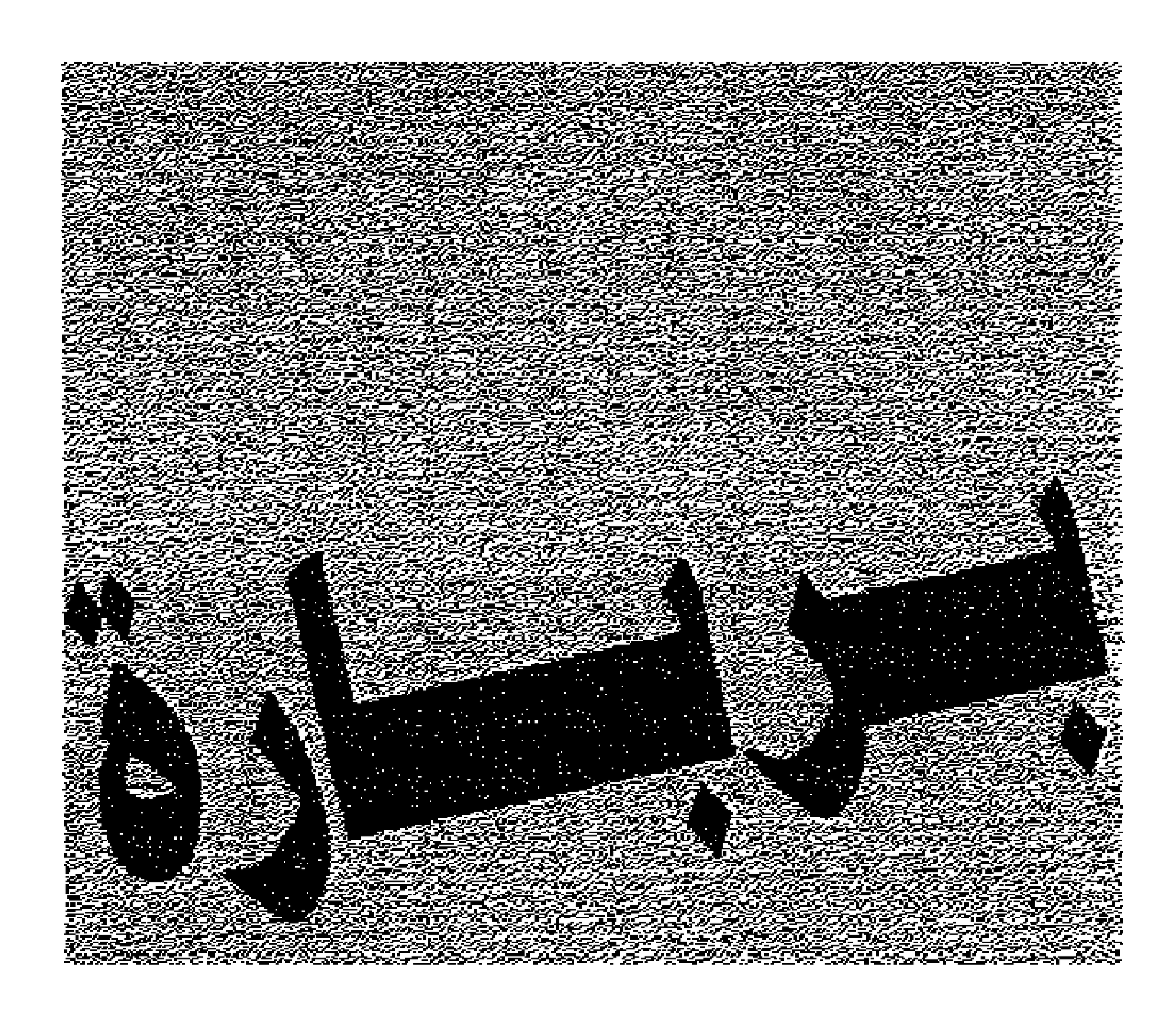
الشحارير المبكرة تطير
تشعر بالذنب من غنيمة الفجر
من الفاكهة المتساقطة
وكذلك نحن... بإفطارنا على الحلوى.

وسريعا.. أشجار الخوخ ستصبح عظماً
وستغدو رقيقة مع شكليات الصقيع
وزواياها السوداء.. ستمزق الجليد.





جاك بريفير (١٩٠٠ ـ ١٩٧٧) شاعر طبّق الدرس السريالي التدميري عبر تفكيك اللغة، فنسف بذلك طابع الخطاب البرجوازي المتكلف. كان أمينا للتقاليد الفوضوية التي سادت في بداية هذا القرن، وتفوح فوضويته بثورة عاطفية عارمة أضفت مسحة من الرقة والحنان على شعره وهو شاعر من الطراز الأول من الناحية الجماهيرية لأنه معاد لكافة أنواع الظلم الاجتماعي، فقد كتب شعره في تمجيد الحّرية والعدالة والسعادة.

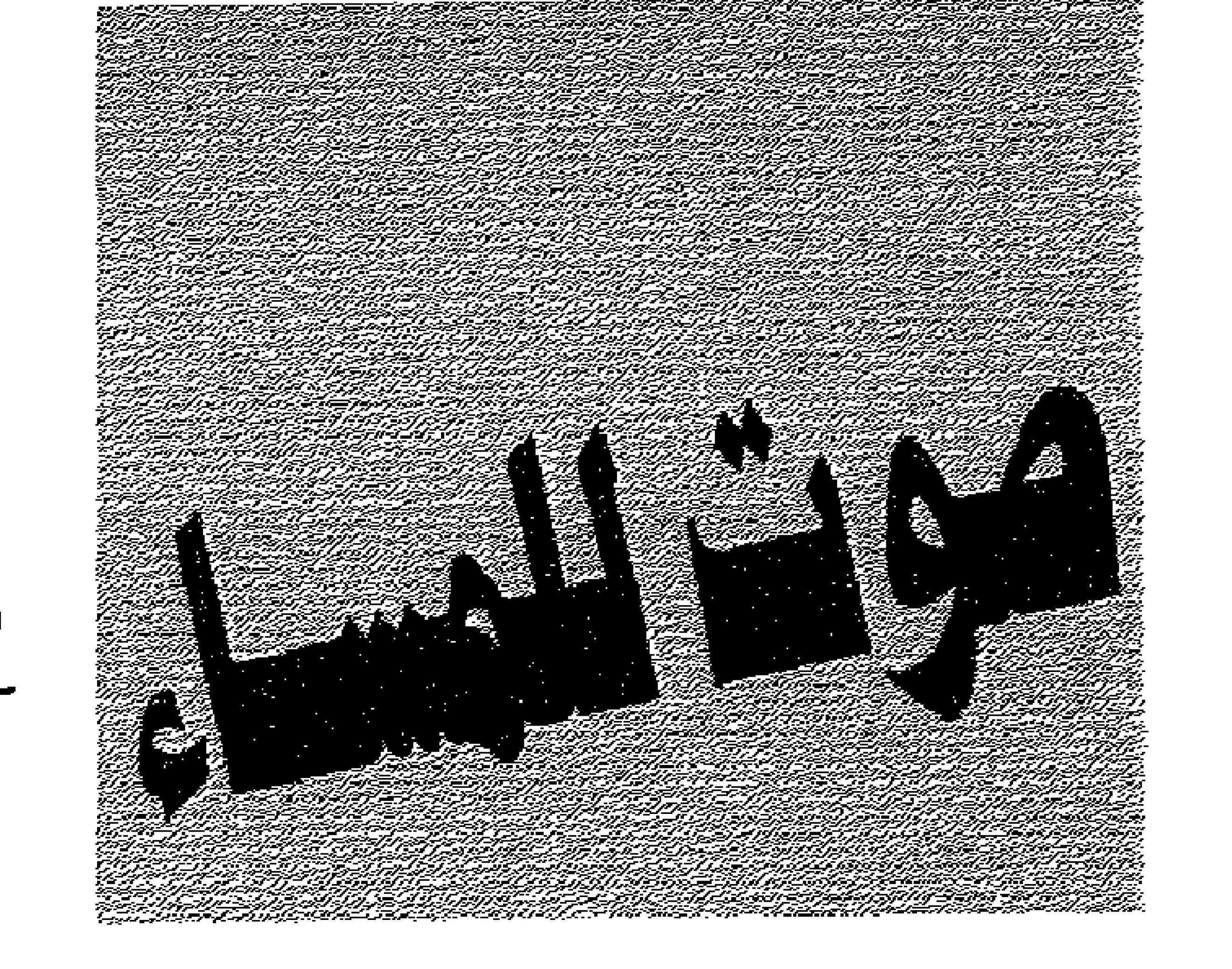


جاك بريفير

تذكري يابربارة
كانت تمطر بلا انقطاع على بريست في ذلك اليوم
وكنت تمشين باسمةً
متفتّحَةً ساحرةً منسابة
تحت المطر
تذكري يابربارة
كانت تمطر بلا انقطاع على بريست
وصادفتك في شارع سيام
كنت تبتسمين
وأناَ كنتُ أبتسم أيضا
تذكري يابربارة
يا من لم أكن أعرفك
يا من لم تكن تعرفنَي
تذكري
تذكري ذلك اليوم أيضاً
لا تنسي
رجلاً كان يلوذ بسقيفة
هتف باسمكِ
بربارة
فركضت نحوه تحت المطر
منسابةً ساحرةً متفتّحة
وارتميتِ بين ذراعيهَ

تذكري ذلك يابربارة
لا تغضبي مني إذا ناديتك بدون كلفة
كذا أنادي كلّ من أحبهم
ولو لم أرهم سوى مرة واحدة
كذا أنادي جميع العاشقين
ولو كنتُ لاأعرفهم
تذكري يابربارة
لا تنسي
هذا المطرَ السعيد
على وجهكِ السعيد
على هذه المَدينة السعيدة
هذا المطرَ الساقطَ على البحر
على ترسانة الأسلحة
على قارب ويسان
أواه يابربارة
أيّةُ مهزلة هي الحرب
فكيف أصبحت الآنَ
تحت هذا المطرِ الحديديّ
الناريّ الفولاذيّ الدمويّ
وذاك الذي كان يضمُكِ بين ذراعيه
بكلّ الحب
هل مات أم غاب أم لم يزل حيّا
أواه يابربارة
هي ذي تمطر بلا انقطاع على بريست
كما كانت تمطر سابقاً
ولكنّ المشهدَ مختلفٌ فكل شيء خراب
هذا مطرٌ حزينٌ مرعبٌ موحش
حتى هذه لم تعد العاصفة
الحديدية الفولاذية الدموية

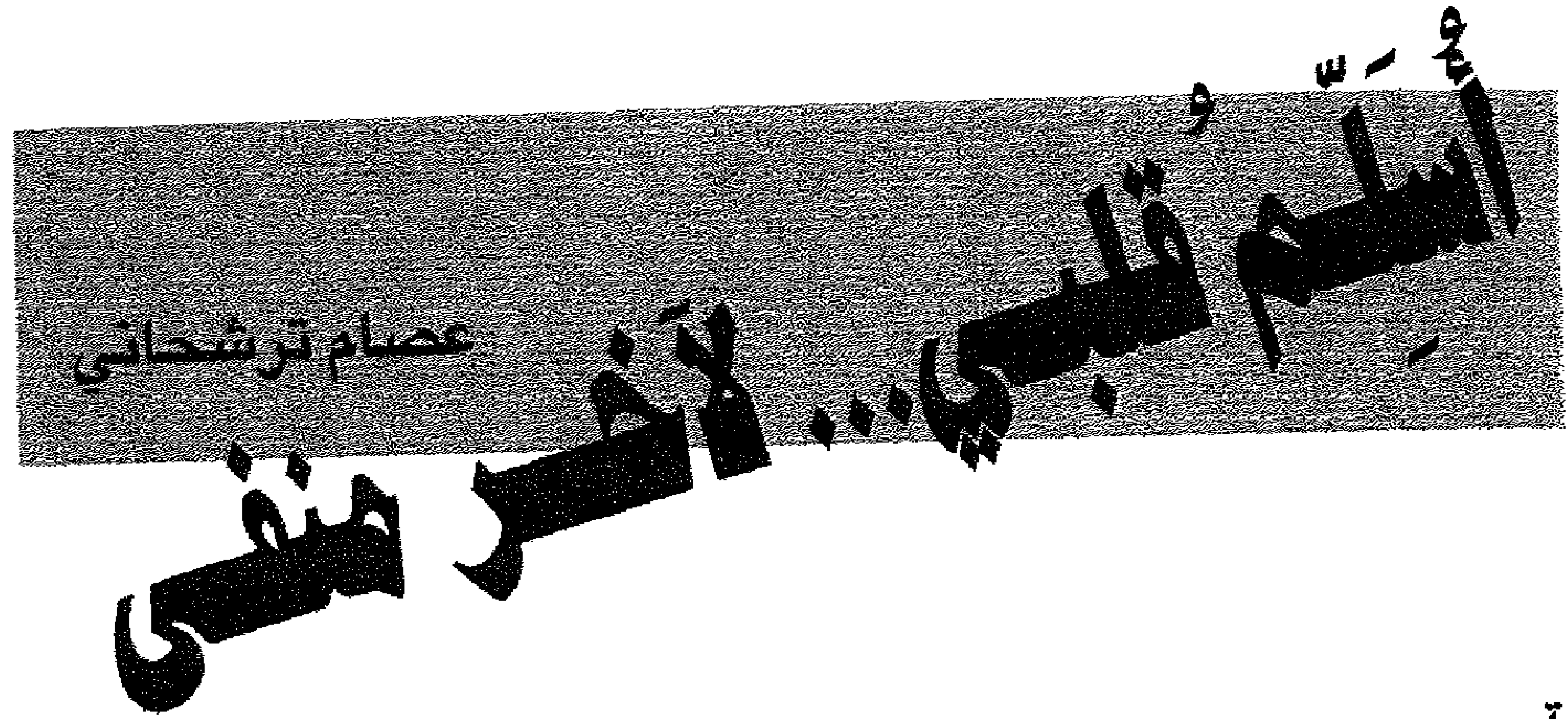
إنها بكلّ بساطة غيومٌ تنبقر ككلاب
ككلاب تَختفي
مع تيّارٍ الماء في بريست
وتذهب لتتعفّنَ في البعيد
البعيد البعيد جدًا عن بريست
التي لم يبقَ شيءٌ منها.



معشوق حمزة

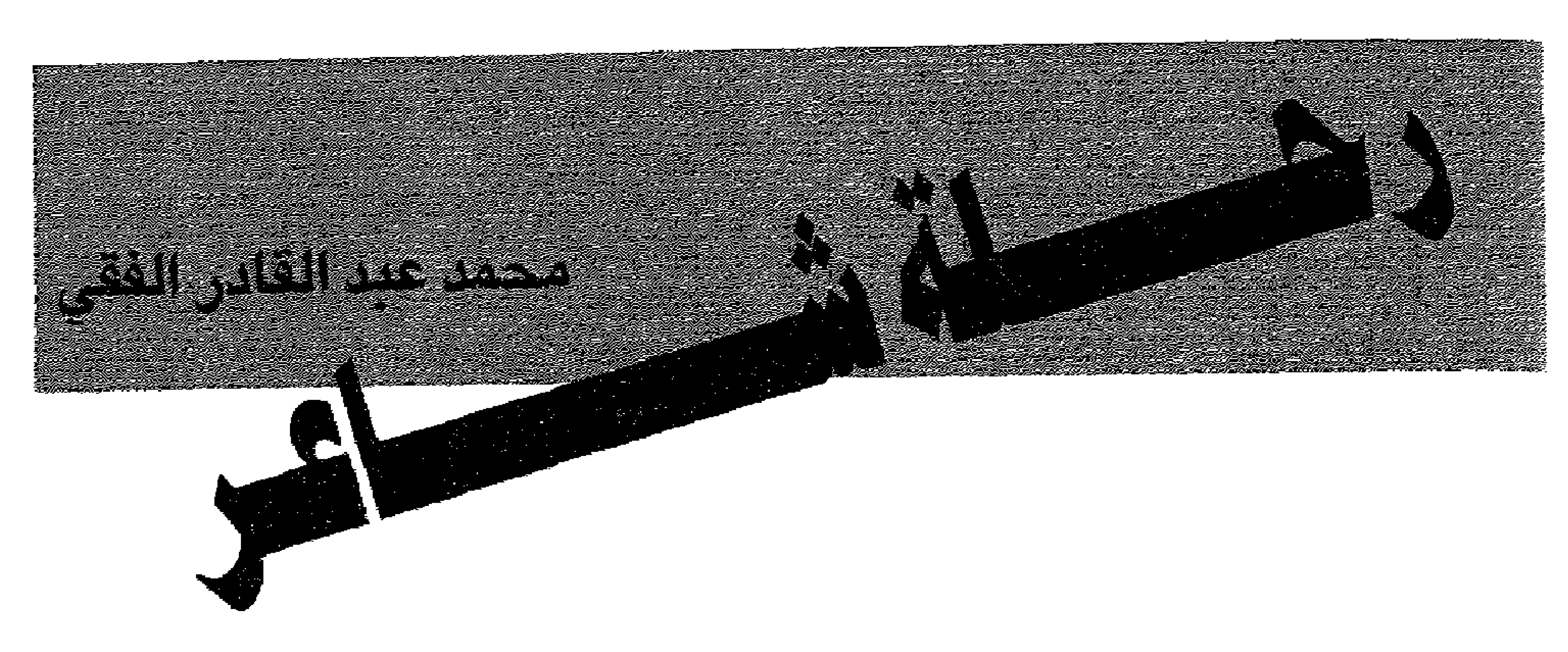
كيفَ لي
أنْ أمدّ اشتياقي،
رسولاً إليكِ،
لتعترفي
أنّ وَرْدَ الحروف،
سيزهرُ في شفتيكِ،
وأنّ الجبالَ،
سترفعُ أعناقَها،
وتجدّلُ حولَ جبينكِ
أشجارَها الساجيَة.
كيفَ لي
أنْ أسافرَ بالوردِ،
يا شتلةَ الوردِ،
عامانِ من سفرٍ،
وحنينٍ إلى الأغنياتِ،
يعرّشُ في رئة الروحِ،
في كلّ زاويةٍ منكِ،
أسألُ عن موعدٍ،
أغفلتْهُ الموانئُ،
كيف استطابتْ زواياكِ،
صمتَ الجفافِ،
وأمواجُكِ العاتيَةْ

كيف رقّتْ على شاطئيك،
وألْقَتْ بقامتها
جاثيةْ؟!.
كيف لي..
وأنا، كلّما قلتُ أينعتْ،
خانَ الربيعُ،
وأخْلَفَ ذاكَ الشّتاءْ!
كيفَ لي،
أنْ أصالح هذا الهواء؟!
أيُّ معزوفة ستعنُّ على البال؟
أيُّ سماء ستَرفعُ عن كتفيها العباءَة،
تختالُ بالياسمين،
وشمسُ الندى،
خلفَ سور السراب،
تجوبُ الأساطيرَ حافيةً،
نائيَةْ؟.
كيف لي
أن أجدّدَ ما قد تبقّى،
ولم يحترقْ بعدُ،
من نَفَس العمْر
في مهمهِ الشوقِ والانطفاءْ.
جدْولانِ من العمْر،
عشّشَ بينهما المدُّ والجزْرُ،
يحترقان،
سأحفرُ في قلبِ معزوفتي،
جدولاً ثالثاً..
يتسرّب منه النداءْ.
علّ غافيةَ البال
تسمعُ صوتَ المساءْ.



لعاهلة..
فَي خفايا الجنون سأصغي
طباقاً...
إلَى سابع الموت.. أصغي
وقاب انتحاريْنِ فيها
وأعلى..
أُضيءُ انتحاري...
رسيسا.. قُبيْلَ التّهجّد
يجتاحني ما تضوّر منَها
هي الآن ما بيني تتجاحمُ..
يا نار كوني اختصابا.. وكوني..
لها.. زفّتي
حين برقي يرى
ولها..
قبل أن يختفي
في الحلولِ،
نثاري
بأحفاده..
كم أتى الحلمُ،
واشتقّني من فضاء القصيدةِ
كم هزّني
فتهاطلَ منهُ نبيذ البنفسجِ
كم لُذْتُهُ..

فارتدى الأرجوانَ انفجاري..
أنا.. ما ابتلوتُ من الشعراء سواها
فأسْدَلتُ رؤيا السماء عليهاَ
وأنفقتُ في التّيهِ
ماءَ انتظاري
لمنْ لَيّلتْني..
وكنتُ أُدوّن مَوْتيَ
نصّاً.. لها
في الأعالي
أسلّم قلبي
لآخر منفى
أُرقّصُ عدوى يَدَيْها
وما ضاع مني
وراء الأغاني
لمنْ ليّلتْني.. بمسْك الخلايا
وما دارت الأرضَ إلاّ احتساباً
لمسّ دَمَيْها..
صَغيراً سأبكي
كبيراً.. على ركبتيها..
أُصلصلُ ما قد تسجّى
من النّور،
ثمّ أُجادلَ ما يتجلّى إليها
لمنْ ليّلَتْني..
وباتت بأغساقها
في عظامي
براقاً... براقاً
سأُبزغ خلف نفير البياضِ
أُلوّن طاغوتها بالرحيلِ
وأُفرغ بعد القيامة
في الصلوات عليهاَ..



رحلة شاعر

محمد عبد القادر الفقي

محمّلاً لآلىء الخيالْ
معانقا رؤى المحالْ
أسير مثل النهرِ
أغسل الصخورَ والرمالْ
وأصطفي من الزهور وردةً رقيقة
أبث عطرها الذكيّ في الحروف والصحارى والمساءْ
وأطلق الطيور في سحابة القريضْ
وأنحت الصخور من كآبة الجبالْ

أغوص في المعاني
منقّبا عن برعمٍ وليدْ
وقارب ينقلني إلى المدى البعيدْ
إلى عجائب الزمانْ
وحين يهتف المنادي بالرحيلْ..
لا أؤثر القفولْ

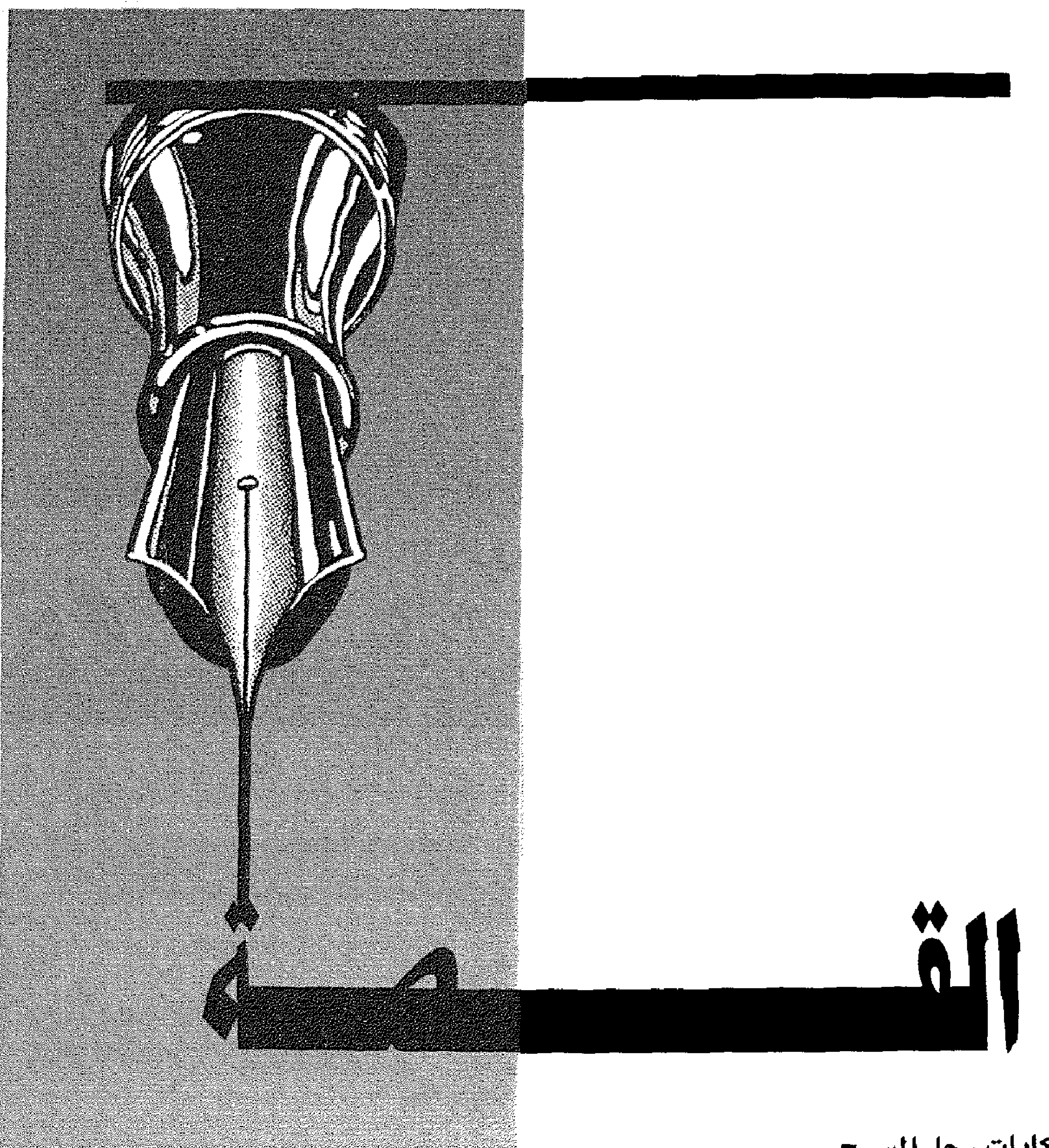
أصوغ من نجائب الحروفْ
قلائدا
وأنقش الإطار كالسوار
أبث فيه من دمي حرارةً
وبهجةً
ولوعةً
وحين يعصف الألمْ
لا يسقط القلمْ

طرائد الخيال تقتفي مسالكي
وجنّة البديع، واللظى، ممالكي
ومن حشاشة الفؤادْ
وصرخة الغزال في الطرادْ
وأنة الصغير في المهادْ
أشكل القصيدْ
وبين أضلعي أخبىء المزيدْ
للحظة زمانها شرودْ
وموقفٍ أراه لا يجيءْ

لصوتي المجاهر المنير قوة الدموعْ
إذا نطقت بالذي يثور في الضلوعْ
وإن حبست بعضهُ
تساقطت جلامد الأسى
تنازع الفؤاد مخلبُ الهمومْ
وأظفرُ السباعْ
وربما
تحركتْ جموعْ
وربما
تحطَمت قلاعْ

رنين أصدائي يشق دربه إلى السماءْ
يفتّح المحار في البحارْ
يعلم الطيور ما تحب من غناءْ

محملا لآلىء الخيال
أسير في الظلام أوقظ الضياء
وأحصد العذاب والرياح
وحين أستريح لا أرى
سوى اللصوص في الطريق
تقول: قف
هنا نهاية الرجال
هنا ترى
ما لم تصادف في الخيال!



القصة

■ حكايات رجل المسرح

وليد معماري

■ الرأس والوسادة

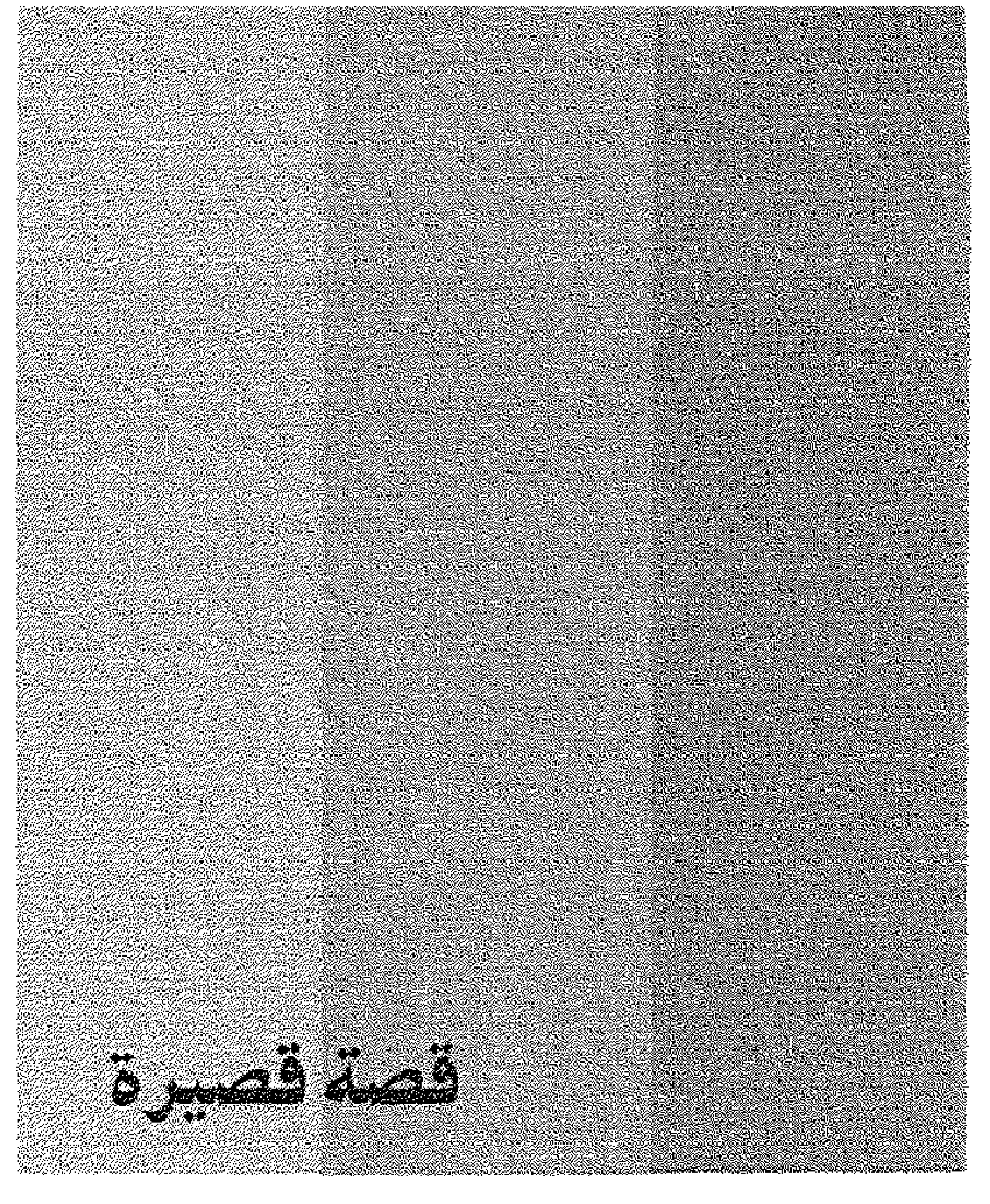
د. مبارك ربيع

■ الجدة

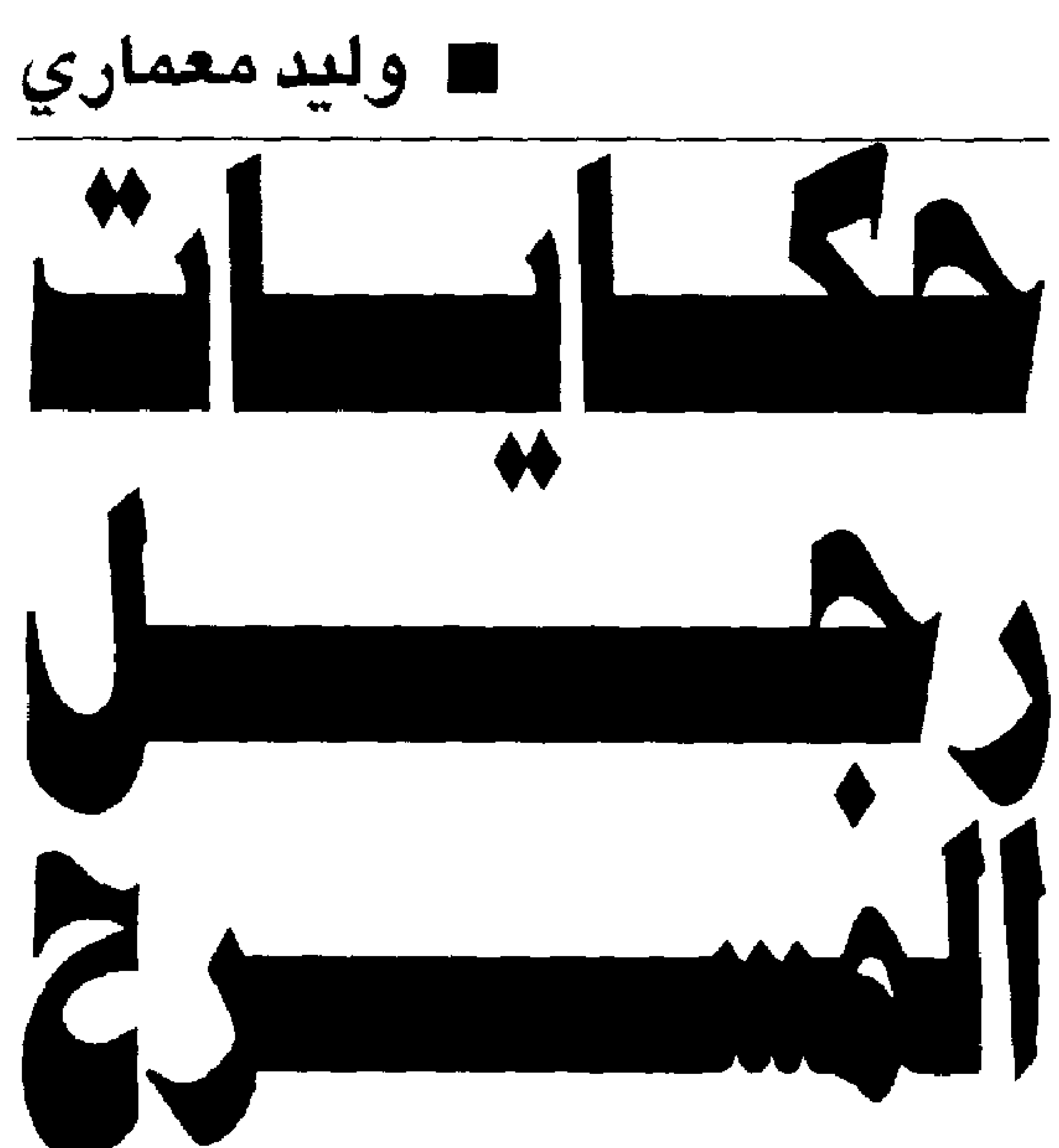
محمد أبو خضور

■ النهر الدافئ

بورسكن كالدول
ترجمة د. ناول عبد الهادي



■ وليد معماري



الحكاية الأولى

تحولت حركة المفتاح، بعد سنوات طويلة إلى رموز واضحة.. إلى لغة أخرى.. ذرات الحديد والصدأ صارت حروفا ومقاطع ونقاطا.. وحالما تلتقط الآذان المسترخية على جوانب الرؤوس المستنفرة على مدى الوقت، اصطدام المعدن بالمعدن، وانفتالات المتحرك في الثابت، تترجمه إلى جمل مدرجة..

كنت ما أزال مستيقظا، أحفظ مستذكرا دوري في المسرحية، حين أُدير المفتاح في القفل.. التفتُّ إلى «أبو صفاء» لكي أوقظه، وأقول له الجملة التي التقطتها أُذني... معلومكم، إن لي أذنا واحدة أسمع بها.. والأذن الثانية عطلتها ضربة على الصدغ.. فوجدته مستيقظا.. وكدت أقول له: جاؤوا ليأخذوك.. لكنه كان قد سبقني في ترجمة الجملة المعدنية، وبدأ يلُم حوائجه على عجل.. طوى البطانية التي كانت تحته، والأثنتين اللتين كانتا فوقه، ثم لفهما حول المخدة... وحين التقت أعيننا، عاد ففرد بطاطينه، وألقى بمخدته إلي.. كنت أمازحه دائما:

«أبو صفاء».. إذا أخذوك.. أو تركوك، بعد عمر طويل، فأورثني مخدتك..

ها هو يفطن إلى مزاحي الآن، ويرمي لي وهو يبتسم مخدته المحشوة بالنخالة بديلا عن مخدتي المحشوة بالتبن.. ويعيد طي بطاطينه.. كأنما ليقول: إن رأسي لم يعد بحاجة إلى مخدة..

بعد الجملة التي قالها المفتاح في القفل لم يعد ثمة ما يقوله الرجلان، فقد وجداه مستعدا، حاملا بطاطينه تحت إبطه.. ولم يقل لي وداعا.. ربما كي لا أنفجر في البكاء.. أو

لعله قال ولم أسمع، لأني كنت أدفن رأسي بين مخدتين..

حين جئت إلى هنا أول مرة.. أقصد حين أداروا المفتاح في القفل وقذفوني إلى عالم الإسمنت والفولاذ، لم يسألني أحد من جمهرة الموجودين: لماذا جئت... اكتفوا بإلقاء نظرة سريعة عليّ، ثم تابعوا انشغالاتهم المعتادة.. وكأنما قرؤوني من الألف إلى الياء... ولم أكن أعي يومها أنهم يترجمون لغة الحديد المرمزة بهذه الدقة.. وأذكر أن أحدهم كان يفرد رقعة الشطرنج عند حركة محتملة، ويتأملها.. رفع رأسه وتطلع إليّ، ثم نقّل نظراته بين وجهي والرقعة، وحرك فرسا من العجين، وقال: كش ملك!..

لحظتها انحنيت على الرقعة، وأنقذت الملك..

وصرت جارا للاعب الشطرنج، الذي سيصبح اسمه «أبو صفاء»..

ولعلي أخبرتكم قبل قليل.. أو نسيت.. أن الزمن كان ممطوطا.. كأنه شحوم معدنية على صفيح محمى.. وكان هناك متسع من الوقت لكي يحكي المرء حكاية عمره.. وحكاية الدرب الذي أوصله إلى لعبة الجدران المغلقة.. ولهذا كان عليّ أن أروي حكايتي للمرة الألف بعد المائة لهؤلاء الذين روى كل واحد منهم حكايته للمرة الألف بعد المائة..

«أبو صفاء» كنا نمازحه، ونطلق عليه اسم (المسرحجي) فهو لم يعمل في أية صنعة غير المسرح.. وحكايته حكاية ضمن الحكاية التي أرويها الآن... وطالما استحثثناه على إعادتها، فكان يعيدها بطريقته المتجددة في كل مرة، مستمتعين بتقلبات صوته، وبحركة جسده المطواع..

إليكم الحكاية مشفّاة من كثير من التفاصيل الوصفية المتعبة، اضطررت إلى حذفها حرصا على الوقت..

الحكاية الثانية

ذات يوم سألتني خالتي قدرية عن ابنها منصور، إن كنت أعرف أين هو.. وحين أجبتها بـ «لا» صادقة، قالت إنها تعرف.. فإبنها منصور، حسب زعمها أخذته سوسة المرسح، ولذا يمكن أن أجده، حسب تكليفها في مرسح فريال..

ـ الله يرضى عليك.. اذهب وقل له: أبوك ينازع... ويود رؤيتك قبل أن يموت..

وأخرجت نصف ليرة فضية من صدرها، وناولتني إياها..

أما أنا فقد وقفت أمام خالتي مذهولا... فزوجها، أي أبو منصور مات من سنتين، وحضرت دفنه في مقبرة الباب الصغير.. ولم يبق من تفسير أمامي، خاصة إن جار خالتي ابراهيم التفال كان ينازع، إلا أن منصور ليس ابن زوج خالتي «أبو منصور»!..

ومع ذلك كان علي أن أذهب، فقد أعطتني خالتي نصف ليرة.. بما يعني أني إذا ركبت الترامواي من العمارة إلى المرجة، وعدت بمنصور، أو من دونه، أكون قد كسبت أربعين قرشا.. نزلت عندما توقف الترامواي في آخر الخط، تحت ساعة المرجة.. الساعة التي ظلت معطلة سنتين قبل أن يسرقها أحدهم في عز النهار، وتحت سمع وبصر الشرطي الذي كان يقف تحتها.. ولا بأس أن أروي لكم حكاية الساعة.. لا لأنها طريفة حقا، بل لأن اختفاءها العجائبي حدث يوم دخلت سوسة

المســــرح في صــدري، بدأت تنغـل فيه..

الحكاية الثالثة

كان الشرطـي يقف تحت الساعـة محتميا بظـل قرصهـا مـن شمـس آب اللهاب، حيـن اقتـرب منه رجـل يـرتـدي عفريتـة زرقـاء، ويحمل سلما مدسوســا ما بين كتفه وإبطه... ورفـع يـده الممـدوة عبــر السلـم وصــاح بالشرطي:

ـ يعطيك العافية سيادة العريف..

ومـع أن الشــرطـي لم يكـن عـريفـا، ولا صاحب سيادة، رد على الرجل:

ـ الله يعافيك...

وضــع حـامـل السلم سلمــه علـى عمـود الساعة، ثـم صعد، وأخرج من جيـب عفريتته مفكا، عالج به القرص حتـى انتزعه من مكانه، ثم أسقطه في كيس قماشي كان معه، ونزل...

وقبل أن يمضــي حامــلا سلمه، والســاعة التي كـانت معطلة، ثـم صارت ساعـة معطلة في الكيـس، التفت إلى الشــرطي وطلــب منه سيجارة... ثم طلب إشعالها.. ومج منها نفسا عميقا، ثم نفثه وهتف:

ـ خاطرك سيادة العريف....

ـ الله معك يا طيب...

ومن يومها لم تعد هنــاك ساعة في ساحة المرجة...

وضـحكتُ... ضـحكـت جدران الإسمنـت.. وضحك البــاب الفولاذي معنــا.. وقلت «أبـو صفاء» وأنا أمسح دموع الضحك في عيني:

ـ الله عليك «أبو صفــاء»... لقـد كــان ذلك الشرطـــي أبي!! وقد عاقبوه خمسة وأربعين يوما في السجن...

عودة إلى الحكاية الثانية

عاد أبو صفاء إلى حكايته التي تركناه فيها عند الساعة التي سرقت.. قال:

أعود إلى ابـن خالتي منصور الـذي ذهبت مكلفـا لآتي بـه كي يـودع أباه المـدفون فـي مقبرة الباب الصغير منذ سنتين... باختصار، لم أجـده... سألـت قاطع التـذاكر فـي مسرح فريال، فأنكر معرفتـه بواحد اسمه منصور.. رجوت العامـل الواقف عند الباب يشــق تذاكر الواقفيـن أن يسمح لي بــالدخول للبحـث عن منصور فلـم يَسمح لي أن أقطع تـذكرة... وإذ بدوت قلقا أحوص بين صفـوف القادمين إلى المسرح، التفت إليّ رجل كهل أمرد ذو شفتين رقيقتيـن لامعتين، وأمسكنــي مـن ساعـدي، ضاغطا إياه برفق وليـونة، وهمس لي بخبث: إذا ما معك ثمن تذكـــرة أنا أدفع لك... وندخل ونجلس في مقعدين متجاوريـــن!.. إن لم نجد مقعدا نجلس في واحد.. أنت على المقعد...

نترت ساعدي من بين أصابعه:

ـ أنا أبحث عن منصور الذي يمثل في هذه المسرحية..

هز رأسه وهو يرعش شفتيه، ثم أشـار إلى باب جانبي صغير وقال:

ـ لولا حلاوتك ما كنـت سأدلك.. هذا الباب يفضي إلى غرفة الممثلين..

وحين أنهى جملته، فُتـح الباب، وأطل منه رجل يلبس طربوشــا، وأما وجهه فكان مطليا بهباب أسود.

فح الـرجل الأمرد، وهــو يشير إلــى لابس الطربوش:

ـ حظك طيب.. الأستاذ كشكش يدلك..

وقبـل أن يغلق الـرجل، لابـس الطربـوش

الباب، اندفعت نحوه:

ــ أستاذ.. من فضلك.. أريد رؤية ابن خالتي منصور.. شغلة ضرورية..

ـ منصو ابن خالتك؟!..

ــ أي والله.. ابن خالتي.. أبوه ينازع ويطلب رؤيته قبل طلوع الروح..

ـ العمى.. طول عمره يقول لي أنا يتيم الأب وأنت يا أستاذ فتحي أبي... من أين طلع له هذا الأب؟!

ـ والله يا أستاذ، علمي علمك..

فأمسكني من يدي، وجرني إلى الداخل.. وبلهجة حاسمة حازمة قال لي أمام مجموعة يبدو أنهم أعضاء الفرقة:

ــ شف يا شب.. إذا كان منصور ابن خالتك، فأنعم وأكرم من هكذا ابن خالة.. الله أعلم أنه شم رائحة الفلينة، وطلع إلى عند زنوبا صاحبته، في فندق الأهرام بالبحصة... وبما أنك ابن خالته.. فتعال..

ثم نادى على واحد، عرفت فيما بعد أن اسمه الأعرج، ثم اكتشفت أنه أعرج وأعور في آن.. وقال له:

ــ شف أبو العرجان.. هذا ابن خالة منصور.. وحين يأتي دور المسطول الذي لم يأت الليلة، تدفش هذا الأجدب إلى المسرح ليقول لي الجملة التي كان يقولها منصور.. علمه كيف يقولها.. وكيف يدخل، وكيف يخرج..

والتفت إليّ: هي جملة تقولها وتطلع.. وتأخذ أجرتها ليرة ونصف... موافق؟!..

وأدار ظهره قبل أن يرى هزة رأسي بالموافقة، تاركا إياي بين يدي الأعرج..

وضع الأعرج يده على كتفي دافعا إياي نحو الأسفل كأنما كان يأمرني بالجلوس على كرسي خشبي صغير مقشش.. وظل واضعا يده حيث كانت حتى بعد أن جلست.. ثم قال:

ـ شف يا سيد...

تلك كانت أول مرة يقال لي فيها يا سيد، رغم ما في الكلمة من سخرية لاذعة اكتشفتها فيما بعد..

ـ أنت تجلس هنا وتراقب المسرحية من شق البرداية.. وعندما تسمع معلمنا يصرخ: «أين الحرية؟» تنتظر أن يكررها ثلاث مرات، بعدها تدخل أنت.. أو أقول لك.. لا تتعب نفسك بالعد.. حين يخبط بقدمه ويرج المسرح، تدخل أنت حاملا هذه الكلبجات، وتقول له أبشر... وتضع الكلبجات في يده، وتقول له: سأقودك إليها... حفظتها يا سيد؟... أبشر بعد أن تشق البرداية وتدخل.. تضع له الكلبجات وتقول: سأقودك إليها.. ثم تجره مثل الكلب إلى هنا...

ـ ولن يزعل مني؟!...

ـ عجايب والله.. يعطيك ليرة ونصف عن كلمتين وحرف جر وضميرين فقط ويزعل منك؟!... والله لو ما كنت أعرج ـ يبدو أنه نسي علته الثانية ـ كنت عملتها مجانا كرمى للأستاذ...

جرت الأمور كما أراد لها الرجل لابس الطربوش، ذاك الذي سوّد وجهه بهباب مدخنة.. وكما أراد الأعرج.. إنما المشكلة كانت حين شققت البرداية ودخلت.. لحظتها انشق قلبي، ودخلت فيه الجرثومة التي ستحملني فيما بعد إلى هنا.. يا شباب..

حين عدت إلى المكتب كانت خالتي تولول مع المولولين على جارها ابراهيم التفال.. وأما منصور فلم يكن قد رجع إلى البيت.

الحكاية الرابعة

كشف لنا أبو صفاء تدرجه في عالم المسرح، من مجرثم به، إلى عاشق، إلى ملتصق بخشبته، إلى مضحٍ في سبيل صفوفه المدرسية، دون أن يترك الخشبة، ثم إلى دارس لأسرار تلك الخشبة. ولم ينس أن يكمل حكاية ابن خالته منصور...

منصور الذي كان عاشقا لزنوبا، نزيلة فندق الأهرام بالبحصة.. المبتذلة لكل عابر سبيل، استطاع أن يصبح طبالا في إحدى فرق الليل، وأن يسمو بزنوبا من حرفتها العتيقة، إلى حرفة الرقص.. ترهن جسدها إلى إيقاعات طبلته كل ليلة.. ويرهن روحه المتيمة إليها..

حكاية منصور انتهت بهروب زنوبا إلى مصر، لتصبح واحدة من شهيرات الغناء.. وليصبح هو واحدا من أشهر مجانين دمشق، بحيث أنه ظل يبعث إليها بتسجيلات لايقاعات طبلته حتى بعد أن ماتت تحت وطأة السرطان..

إنها الحكاية الرابعة.. فدعوني انتقل إلى الخامسة.

الحكاية الخامسة

بعد أن أعطاني أبو صفاء الحركة التي أنقذت الملك وحاشيته في رقعة الشطرنج، أفرد لي مجالا كي أفرد بطاطيني إلى جانبه..

وفيما عدا الحكايا التي كان يحكيها.. وانهماكاته الطويلة في لعب الشطرنج، كان يكتب.. يستمع إلى حكايانا ويكتب.. يضع الأوراق على ركبتيه، ويستمع إلينا، ويكتب..

وحين يشط أحدنا في الحكي، والذي كنا نسميه «الفت خارج الصحن» كان يلتفت إلى «أبو صفاء» ويسأله:

ـ أرجوك «أبو صفاء».. لا تكتب هذا الكلام في التقرير...

فنضحك...

أما أبو صفاء فكان يتابع الكتابة بخط منمنم، لأن الورق قليل، والأقلام شحيحة.. وحين كان يتعب المتحدثون من أحاديثهم وأمازيحهم، كان يفطن أحدهم إلى الاستراحة الممكنة، ويطلب من «أبو صفاء» أن يقرأ لنا ما كتب..

عندها يعود أبو صفاء، كالحكواتي، إلى حيث انتهى آخر مرة.. ولم يكن يكتفي بالقراءة، بل يشرح لنا تفاصيل الديكور والإضاءة، والمكان الذي يقف فيه الممثل، والمكان الذي سيتجه إليه، وحركة الآخرين أو ثبوتهم. فإذا جاء الحوار رواه بتلوينات صوتية تقذف بنا خارج الجدران، وتضيء لنا فسحات من الحرية..

ولم يكن ينسى توزيع الأدوار علينا، كممثلين قادمين لمسرحيته، مع الإشارة إلى إمكانية التبديل...

يقرأ دور بطله، ثم يتجه إليّ: هذا أنت.. تذكر هذا دائما..

وحين احتج بأني رسام، ولي ذاكرة بصرية، وواحد من عديمي القدرة على حفظ النصوص، كان يفتل يده مشيرا إلى أربعة جدران باطونية: العمى.. بعد كل هذه السنوات التي لم تر فيها تفاحتي امرأة تسبح بالمايوه على البحر، تقول لي عندك ذاكرة بصرية!...

وحين اكتملت المسرحية بدأت مرحلة

التحفيظ.. ومن عجائبه أنه لم يسمح لأي منا أن ننسخ مخطوط المسرحية.. كان عليه أن يتلو الحوار ونتلو بعده... أراد بفعلته تلك أن ينعش حوارنا مع العالم المفقود.. والأكثر من هذا، والذي لم نفطن إليه إلا بعد رحيله، أنه أراد اختزال الوقت المائع والمطوط والجارح والمبتذل في أيامنا المرّة، وضغطه إلى أقصى الحدود بحيث مرت ثلاثة أشهر كما لو أنها ثلاثة أسابيع...

وحينها، حين جاءت أمي وابني للزيارة عجبت كيف نبت لهذا الولد شارب غض ما بين زيارتين.

كنت أظن أن المشكلة التي أوقع أبو صفاء نفسه فيها هي وجود دور نسائي في كتابته... فمن منا نحن المحرومين من المرأة كان سيقبل بلعب هذا الدور المستحاثي!...

وقد فاجأنا، حين ابتدت التدريبات، أن الدور من نصيب «أبو عزو» صاحب أكبر شنب بيننا...

طبعا كما تتوقعون، احتج أبو عزو:

ـ أنا يا «أبو صفاء» تعطيني دور امرأة؟!... عليّ الطلاق.. إن لم أفتل شواربي في اليوم ستين مرة لا أستطيع النوم..

ولكي لا ترسموا صورة مخالفة للواقع في أذهانكم، فإن «أبو عزو»، كان له ديوانا شعر مطبوعان، وكنا في ليالي نضوب الخيال الجنسوي نطلب منه أن يقرأ لنا، من ذاكرته، بعض ما يثير الخيال.

خارج الحكايات

مدّت فسحة من الروح القرنفلية بساطتها تحتنا.. وارتسمت على الجدران فراشات من فرح.. اختفت وطاويط النوم، ونمنا على وسائد الشمس... وحين كانت تأتي الشمس عبر كوة في أعلى الجدار تقول لنا صباح الخير...

صباح الخير يا شمسنا..

وحين لا تأتين.. صباح الخير أيتها الغيوم الممطرة فوق حقول الفقراء..

صباح الخير يا شبابيك الفولاذ...

صباح الخير أيها الحارس... هل وجدت دواء لابنك هذا الصباح؟..

صباح الخير أيها المدير.. هل ما زالت ابنتك تقرأ شعر نزار قباني وتتنهد في فسحة القبو الذي تسكنه.. وتطالبك بمريلة جديدة لمدرستها، وأنت لا تملك ثمنها؟..صباح الخير أيتها الحرية..

وتعال يا نزيه أبو عفش.. رش ملحا على جروحنا.. كي نضحك...

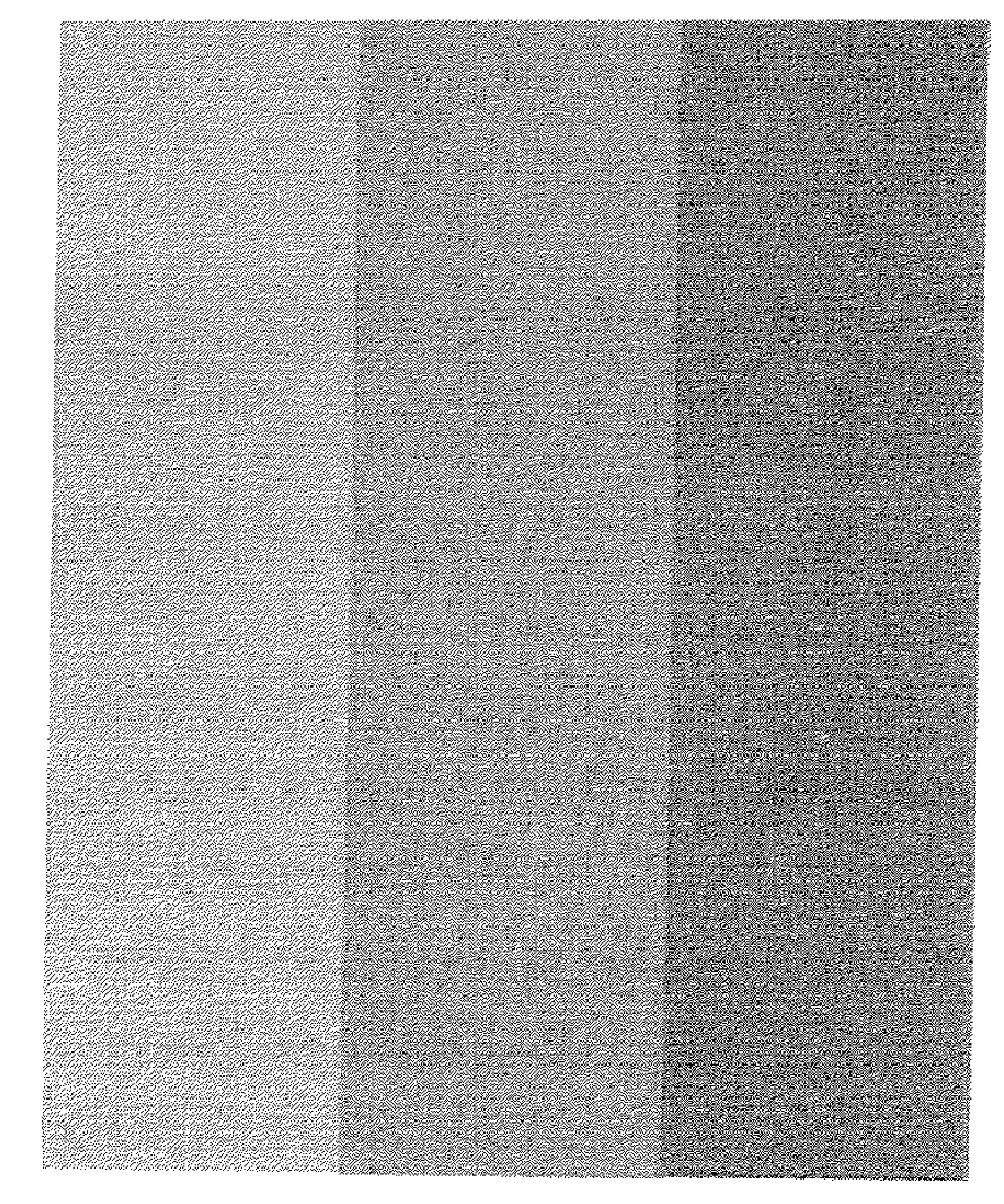
وها نحن نضحك...

عودة إلى الحكاية الأولى: الخاتمة

كنت ما أزال مستيقظا، مستذكرا دوري في المسرحية حين أدير المفتاح في القفل... على الصدغ... ليأخذوك.. في ترجمة الجملة المعدنية.. على عجل.. وألقى بمخدته إلي.. أو تركوك.. رأسي لم يعد بحاجة إلى مخدة.. ولم يقل وداعا.. بين مخدتين... قرؤوني من الألف إلى الياء.. وحرّك فرسا من العجين وقال: كش ملك!... متسع من الوقت لكي يحكي المرء.. للمرة الألف بعد المائة... المرة الألف بعد المائة.. المرة الألف بعد المائة...

صياغة أخيرة

الأحد ٢ نيسان ١٩٩٥ ـ دمشق



■ د. مبارك ربيع
- المغرب -



استمراً أن يبقى في الفراش، بل على الفراش بتعبير أدق.. يداه مخلفتان تحت رأسه على الوسادة، وجسمه ببذلة النوم خارج الغطاء، فوق الغطاء.. استمرأ لسعة البرد القارس على القدمين العاريتين. لهيب المدفأة خبا منذ منتصف الليل كعادته، والدفء استهلكته الشقة والأثاث وتكدس الأنفاس، الشمعة وحدها تبدو منتصبة نظيفة تجمد الدمع عند منتصفها.

إطار المدفأة والآجر المرصوص في ساحة واجهتها يشكلان هرما مسطحا، وطاف بنظرة كسلى على كل شيء حوله. صورته «وأنّا» تتوسط المشهد.. رائعة في ابتسامتها، يجللها البياض.. لم يكن ثوب عرس مكتمل، لكن التاج والإكليل الحريريين المطرزين كانا حقيقيين، وكانت فرحة حقيقية لا بحبه فحسب، «فأنا» كانت حقا حبا، لكن بهجته العميقة كانت لما هو أكثر.. فقد آن للفارس أن يترجل أخيرا، في مرحلة لا يهمه أن تكون طويلة.. ربما يجب أن تكون طويلة في سبيل المبدأ.. وعلى الطريق، إنه التاريخ وليس النزوة أو الطفرة، ويكفي أن يكون الفارس جاهزا في اللحظة المناسبة، شاهرا.. شاحذا سيفه معرضا صدره ورقبته للخطر من أجل اللحظة المنتظرة.. لحظة صناعة التاريخ، لحظة الولادة..

صورة ثانية «لأنا»، وحدها في إطار صغير عليه رسومات شرقية، كان هديته اليها في إحدى المناسبات.. قال لها إن صورته الأولى في الوطن، عندما كان وهو في الإعدادي، كانت ضمن إطار مشابه.. ضحكتها لاتزال.. ولم تعد.. كانت تملأ الإطار.. تنضح بالعفوية وصفاء العقل

والوجدان.. تعود أن يقرأها من كل الأبعاد والاتجاهات، فلا تكشف إلا مزيدا من الإغراء.. ضحكة ظلت تملأ عليه الخيال والواقع. قال مرة صادقا إنه لن يتخيل ضحكة وإشراقا مثلها، قبلت «أنا» ذلك وأضافت أن المصور يحتاج إلى جائزة.. لم يترك لها الفرصة لمثل هذه الفكرة. الجائزة تستحقها صاحبة الصورة. أنت يا «أنا» أنت التي صنعت هذا الإشراق الكوني وأبدعته.. ويستحقها هذا البلد، هذا الوطن الذي أبدعك.. أتعتقدين أن مثل هذا الإشراق وهذه الضحكة توجد في كل البلاد! آه، يا من أبدعتم هذا الوطن الغالي.. الكوني!! لم تكن لتهدئ من حماسته، فهي لا يمكن أن تقل عنه.. وكان مدفوعا باقتناعه بمبادئه التي نذر لها كل ذرة في كيانه، واليوم الكوني العادل لابد آت.. في سبيل ذلك كان يرفع بصره نحو البنايات الشامخة ويشير إلى الجسور، والطائرات، ومانشتات الصحف، ونظافة الشوارع، كالطفل الغرير المبتهج مؤكدا «لأنَّا»، كونها لا تعرف أو لا تدرك ما في بلدها الكوني من معجزات، ويقول إن عليهما ـ هو وأنا ـ أن يتذوقا هذه الحياة، حتى يعرفا بحق ماذا يمكن أن يتحقق يوما في ذلك المشرق الذي ينتمي إليه، وفي العالم كله.. كان يقمع تذمرها الحقيقي من الصفوف الطويلة أحيانا على بعض مواد التغذية.. كان يستنكر منها ذلك ولا يفهمه.. وكان يتطوع بكل ابتهاج وفخر ليقضي ما يجب من وقت في الصف.. ثم يعود ظافرا يقفز طربا.. إنها تجربة تاريخية يا «أنَّا» وعلينا أن نساعد التاريخ من داخلنا في أحاسيسنا.. ويقمع غشاوة التذمر الخفيفة على محياها، يقبلها ويتساءل بينه وبين نفسه: لم يكتب عليه وأمه الشقاء، بينما آخرون ينعمون؟ دائما كان يغار حتى في وطنه من هذا الشعور بالحزن كلما أحس أمام مشهد أو شخص أنه يمتاز أو يتمتع بشيء. لماذا يسبقنا الغير دائما فيما هو مفيد؟

تشتد وخزات البرد على قدميه.. يحس بالتجمد في رؤوس الأصابع، لكنه يكسل عن كل حركة للدخول في الغطاء.. يرنو إلى ما تبقى من شمعة الليل المحترقة، ويجر بصره إلى الإطار الصغير.. ضحكة «أنّا» وعافيتها.. عندما زارتها والدتها بعد الاقتران بشهور قليلة، غابت تجاعيدها القروية وهي تحتضن ابنتها وتنظر إلى كيانها المتسق المكتنز مؤكدة، أنت بخير.. بخير.. لم يفتر ثغرها عن ابتسامة ظاهرة أو ضحكة لكن لهجتها واختفاء التجاعيد المؤقت دل على عظيم بهجتها بصحة «أنّا» وعافيتها.. وعند ذلك جلسوا حول «بطاطا الفرن»، الصحن التقليدي الذي تجيده المرأة القروية. دبت فيه حرارة شراب القرية الريفي الذي جاءت به والدة «أنّا» مع هدايا ريفية أخرى.. قالت لابنتها بصراحة: إنها تغبطها، فالمرأة حسب خبرتها وعندهم في الريف، لا تكتنز عافية إلا في الترهل أو الترمل.. كان حياؤه الشرقي قد فارقه، وشجعته حرارة القرية الريفية فامتد نحو «أنا» يقبلها ويقول: إنه الحب يا رفيقة.. الحب!

تذكر أمه في وطن الأحزان: لا يستطيع المقاومة فعلا.. أمه كيان حنان يتحرك، لا يبدو عليها أنها ستعرف الاكتناز أبدا.. حنان يتحرك بحزن عميق، لكنها عندما تضحك، تبتسم وتبدو واضحة على ملامحها عودتها إلى الحزن.. لا مقارنة.. أمه هناك خارج كل

تجربة.. أما هذه المرأة فهي في جوف التجربة، حتى وإن لم تعرف ذلك أو تقدره حق قدره.. أمه هناك يبدو عليها أنها غير راضية عن قدرها، لكنها، تقبله. وقد تبتهج به... هنا الأمر غير واضح.. لكن لا يهم، التاريخ يصنعه الناس ويصنعهم.

عندما خطا خطوته الأولى هنا، أحس بأنه أخيرا قد وجد الهواء الذي يناسب رئتيه، أحس ببرودته تحرق خياشيمه وحلقومه، توقظ مواته.. تلهب يأسه ليزهو بالأمل الناصع نصاعة كثبان الثلج المترامية.. الدافيء دفء البخار المترامي من أفواه المتحدثين في جو لاسع مثلج.. كان يعشق المشهد.. وما يلبث أن يقفز كالطفل راميا قلنسونه الثخينة في الفضاء، فاتحا طوق صدره للهواء.. وتجري «أنّا» خلفه.. تدثره وتلف حوله الشال.. بهلع معقول، يؤدي ثمن الحماقة، زكاما كونيا يحمل معه إلى المستشفى العمومي حملا، وعلى الرغم منه...

مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى يجد فرصة للتمتع والحديث عن التجربة التاريخية التي تهتم بصحة فرد أجنبي غير منتج.. ومشرد..

وعندما تهون «أنا» من الأمر، يحكي لها صورا لا منطقية عن المرض والعلاج في وطنه. فعلى كبرها المبكر، أمه لا تكاد تعرف الطبيب.. ويذكر صورا ملتبسة في الذاكرة منذ صغره عن هذه الأنثى التي تتحرك تكاد تحبو.. يسراها ممسكة ببطنها الذي انثنى عليه كل كيانها، ويمناها تدعم بها الأرض حتى تتحرك.. تتحرك نحو المجمر.. تحمي آجرة أو حجرا أصما، حتى إذا بلغ الغاية لفته في خرقة، ودفعت به تحت بطنها أو تكتها، تصدر عنها آهات دفينة وهي تتحرك ببطء عائدة إلى حيث تتمدد لحظة متأوهة في انكتام.. حتى تهمد في شكل غيبوبة.. وإلى الآن لم يستطع أن يعرف نوع علة الألم أو مرضها الذي تشكو منه.. كان صغيرا يقف يتأمل حركاتها وهي تتلوى.. مشيرة إليه ألا يخاف.. ألا يخاف عليها.. أن يبتعد.. فلا يملك إلا أن يختفي ويظل يراقبها في هلع.. وحين تصحو من غفوة الألم أو غيبوبته ـ وكانت دائما تصحو من ذاتها ـــ تتحرك لما يجب أن تقوم به متكورة على بطنها، ماسحة على رأسه دون كلام.. وكان في شبابه يذكر أمامها الطبيب، فلا تزيد على أن تقول: «الطبيب هو الله يا ولدي..

آه.. أين ذلك من أم «أنّا»، من «أنّا» ـــ أم أيوب ذاتها؟! أيوب أيها الجرح العميق الذي لا يندمل.. ماذا ينتظر براءتك وانفتاح ذراعيك الغضتين وأنت تنطلق كالريح ـ كما تقول «أنّا» ـــ للارتماء في أحضان ماما أو بابا؟ تعجب «أنا» وهو يشرح مغزى اسم أيوب الذي يريد أن يطلقه على الجنين إذا كان وليدا ذكرا، واستدرك هفوة لسانه، فالمولود حتما سيكون ذكرا، مادامت الصورة نفسها تظهره على الشاشة جنينا ذكرا.. وأكد لنفسه أن اللاعلمية واللاعقلية لاتزال مترسبة في أعماقه، لصيقة بزمانه. الآن بالعلم تستطيع ربما أن تلقن الجنين دروسا وهو في بطن أمه.. قال لها إن أيوب يعني الصبر.. وعلى الوليد أن يصبر كما صبر أبوه، حتى يتحقق الحلم البكر في نصاعة الثلج ونقائه.. قال لها إنه هو بالذات «أيوب»، أما ابنهما فسيكون ابن

أيوب في واقع الأمر!

وتضع «أنا» يدها على صدغيها، تحمي سمعها من هذه «الخربطة».. فيقول: يا حبيبتي، أيوب لفظ عالمي يكتب وينطق صحيحا في جميع اللغات! حينئذ تقبل.

أيوب، يا ضحكة الغر والبراءة.. ماذا ينتظر شبق طفولتك البريء؟! الصبر نفسه يتصدع من هول ما يقع.

خطواته الأولى، على أرض الثلج، أحيت فيه شعورا بانسانيته، يحيا داخله من جديد. وأفكاره كانت كأرض يغسلها وابل أمطار بعد أن شققها الجدب والجفاف..

كانت «أنّا» مرافقته وأستاذته في اللغة، وكانت حميته وحماسته تحرقان به المراحل، لا يلتفت إلى شيء ولا يلوي على شيء.. حتى تسوية وضعيته ومراجعة المصالح الإدارية، على ضرورتها، كان يؤجلها في سبيل أن يتعلم ويعرف ويحادث ويلاقي ويسأل.. إنه يريد أن يعرف سر تقدم البلد.. وصورة تخلف الوطن لا تفارقه..

هكذا كان شعلة حماسة وقادة.. غافلة عن كل شيء غير الهدف.. و«أنّا» بجانبه تعلم وتجيب، وكان حريصا على أن يروي لها بكل تفصيل، بكل تدقيق، كل ما يمر به في يومه ومن يحادثهم من رفاقه، ما يجول في ذهنه وأذهانهم، وعندما كانت تظهر التبرم بما تسمع، يتطوع بأن يؤكد لها أنها يجب أن تكون في خدمة وطنها، وأنه لا يمكن إلا أن يكون مثلها في خدمته مادام يضيفه..

كان يعتقد بأن سلامة هذا البلد تمثل سلامة الكون والمستقبل، ومن ثم لا عليه أن يثقل عليها في سرد تفاصيل مجريات يومه.. من يدري فقد تسأل في شيء عن رفيقها.. وعليها أن تكون على علم! «أنا» كانت جزءا مما يجب أن يعرف، ولم ينتبه إلى أنها شيء آخر إلا ذات يوم وهما يخطوان في حديقة المحبين بجوار الأحرف البارزة لاسم الشاعر الكبير، وقرب تمثاله البرونزي الواطيء، كان يقرأ عليها مسودة مقاله حول «أرضية الصراع في الشرق الأوسط» لتصحيح لغته، حين انثنى بها كعب الحذاء أو تعثرت القدم فانحرفت فجأة، تلقاها ولم يكن مستعدا فانكفأ معا.. برهة احتضان عفوية كانت كافية ليعرف تماما ما بقى مما حوله.. وقالت له فيما بعد الزواج، إنها لم تكن تملك طريقة أخرى لإيقافه!

«أنّا» القلب وأم أيوب.. كيف يتصدع الكون في الرأس، وتحت الاقدام وتبقى الذكرى وحدها ماثلة والزمن القريب زمن الحلم الأبيض الناصع؟! ماذا يقول لأمه.. تلك التي تحمل أوجاعها هناك منضوية على آجرة محمية أو حجر صلد؟ لماذا ترك أحلامها البسيطة وأشفق على سذاجتها، ووعدها بينه وبين نفسه بأن يدخل عليها الفرحة عندما يجعل لها بجوار كل بيت طبيبا، وفي كل حي مستشفى متخصصا.. وفي كل جسم عافية، وضحكة. وإشراقة، ماذا يقول لها عن مستقبل حفيدها أيوب الذي لم تعرف منه إلا الاسم ولن تعرف؟

كيف يتصدع الكون في الرأس وتحت الأقدام، وأنت أنت، «أنّا» أم

أيــــوب، التـي كنت تتبـرميـن بتفـاصيـل يوميـاته، وهو يتطـوع بسردها فـي إخلاص تلميذ.. تتـابعين حلقـومه اليـوم لاستخـراج الكلمـات..تعـدين ذرات البخـار مـن تنفسـه ولهاثه.

لمـاذا تـزداد نبضات القلـب أو تنقـص أو تثبت..؟ تدققين قـراءة الحروف مبنى ومعنى عمن وما وراءها، تتنكرين لكل لقاء مرتقب أو متخيل مـع رفيق؟ أنـت أنـــت أم أيـــوب، كيـف يتصـدع كل شيء حـولنا ولا تزيـدين على أن ترفعـي قدمـك بنصــف خطـــوة متئـــدة إلى الضفـة الأخرى بكـامل اليسـر والسهـــولة.. ويصبـح صمــت أبـي أيـوب إدانـــة، وجهـره تهمة، وسـؤالـه مؤامـرة، وخطوة على الرصيف والجسـر والفضاء.. وكـل مـا كان يـزهـو بـه التاريـخ، كيـف تصبـــح بـلاغته المثيـرة لـلإعجاب هـذرا سخيفـا؟ وأين أيـن غـاص القـراء والرفـاق وأيوب يا أم أيوب؟

انتفض قاعدا في الفـراش، أطرافه تثلجت، مد يده يحك أطراف قدميـه العاريتين، ثم قام دون أن يعبأ بوضع رجليه في الخف الليفي.. سحب ستار النافذة الشفاف ليسمح لأقصى نور بالتـدفق إلى الغرفة، قصد المـرآة، دقق النظـر فـي شعـر ذقنـه النـابـت، خالطـه البيـــاض. لــم يكن راغبـا في الحلاقة ، لكنه بفعل العادة مد يده نحو الحنفية ثم توقف.. لا ماء.. لا نور.. لا حب لا كـون.. لا أيوب.. آه يا أيوب..

رنا إلى ســاعته.. وأسرع يرتـدي لباسه.. يمكنــه أن يمر علـى المدرســة ليرى أيـوب.. يودعه بقبلـة أخيرة.. إنها مغامـرة لا تخيفه.. مهما يكـن فهو أبو أيـوب، ومن حقــه أن يراه للمرة الأخيرة على الأقل..

أسرع ينزل الدرجات ملفوفا بجاكتة ثقيلة لم يعبأ بتـزريرها.. وعندما لفحــه هواء البرد تـوقف: لمـاذا يكلـف أيـوب الصغير لحظـة حرجـــة مريـرة تحفر فـي ضميره الهـش ذكرى أليمة؟

بلــع ريقه مــرات.. بلع حســرة أيوب مــع سائر الحسرات ورنت في سمعه فقط مكالمة الأسبوع.. بصوت كصــوت «أنّا» أو صوت أم أيوب، وبقلـب آخر.. آخر.. يقول: الجـواز في المطار....

د. مبارك ربيع:

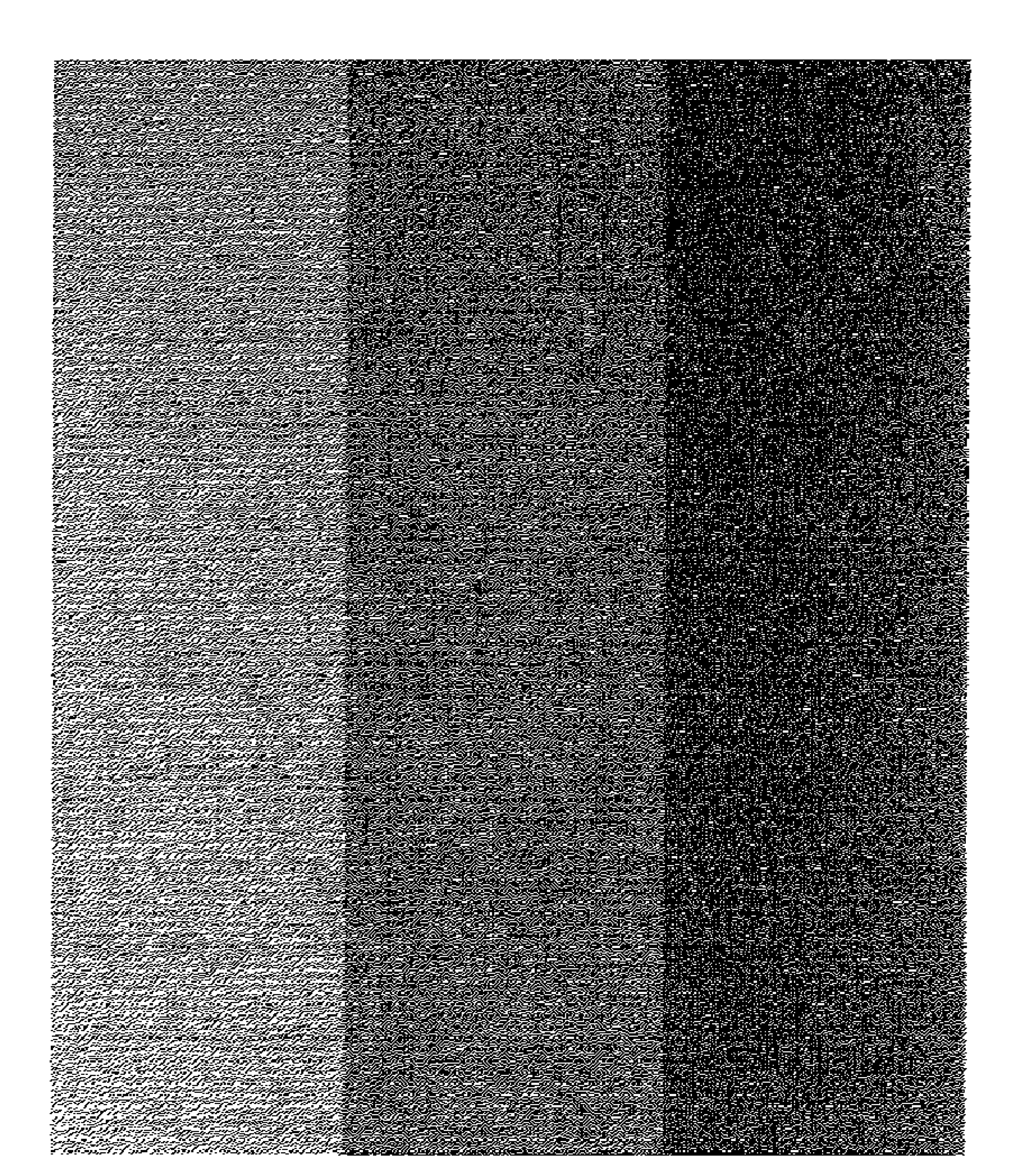
حصــل علــى جـائزة اتحـــاد كتـــاب المغـــــرب للقصـة القصيــــرة ١٩٦٥، وجائـــــزة المغرب العـربـي للروايـــة والقصـــــة (تـونـس ١٩٦٩)، والجائـــزة الأولى للمجمع اللغـــوي بالقاهرة (١٩٧٥)، وجـائزة المغرب الكبـرى للكتـــاب (الربـاط ١٩٩٠).

له عـدة دراسات وأبحاث منها: «عـواطف الطفل» و«مخاوف الأطفال وعلاقتها بالوسط الاجتماعي».

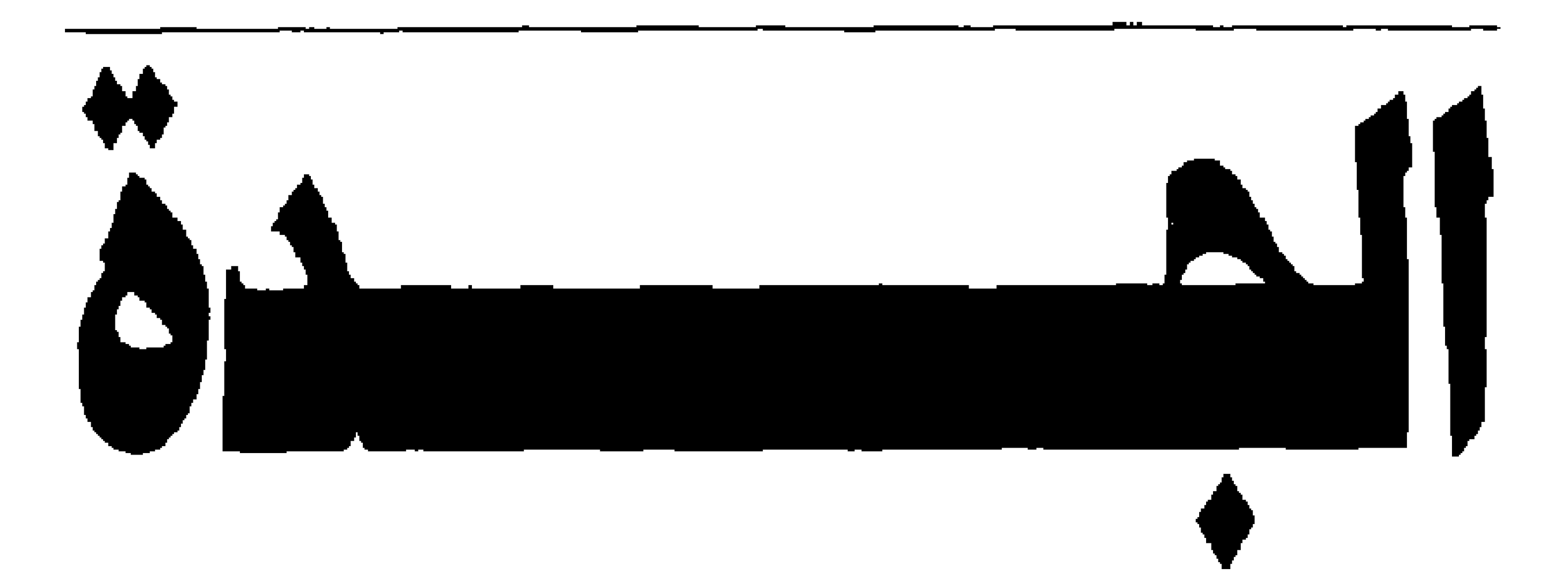
نشـرت لـه بعـض القصــص لـلأطفـال والشبـاب منهـــا «أحـلام الفتـــى السعيـد» و«ميســاء ذات الشعـر الـذهبـي» و«بطـل لا كغيرة».

ألف عـدة روايات طويلة منهـا «الطيبون» و«الريح الشتويـة» و«رفقة السلاح والعمر» و«بدر زمانة».

من مجموعــاته القصصية: «سيدنـا قدر» و«دم ودخان» و«رحلة الحب والحصاد».



■ محمد أبو خضور



يلبس العـم دشداشتـه البيضاء، ويضـع حطتـه البيضـــاء، يـركـز العقـــال، يفـرد شراشيبه السوداء، ثم يضع عباءته مطوية على كتفه، ويتناول عصاه.

تحط عيناه عليّ ويقول:

- امـش! ضروري أن تسلـم على زوجـة جدك!

وهما يعبران الأزقة. كـان يفكر في الأيام المـاضية، وفـي زوجـة جـده التي كـانـت تخيــط لـه ولأخـوته مجمـوعـة الحجـب المملوءة بـأكياس صغيرة من الملـح والبن والعدس والقمح.

عنـدمـا وصـلا كان الصمـت ينـشـر أسـاه. تطلع إليها كومة ضئيلة من اللحـم والعظـم، تسحقهـا أعـوام حيـاة مـديـدة شرسة.

نقّـل نظره فـي باحـة الـدار، الفرن فـي الزاويـة الشرقيـة، وعلى الجـدار الحجري الطـويـل تتـدلى أشـراش الثـوم والبصـل الأحمر جانب خابية الماء.

قالت له:

- اجلس هنا! قريبا مني.

ومدت يـدها تتحسســه، وتمرر أصـابع يدها على معالم وجهه.

جلس قريبـا منها وقلبه مملوء بـالأسئلة عن الحال والصحة. قبّل يديها بكل ود، تقبل خديه، تسـأله عـن الأولاد، ولِمَ لم يصحبهم معه في زيارته، ثم تسأله عن زوجته، وهي تزم شفتيها، وتعود إلى صمتها كي لا تفجر الأحزان للأيام الضائعة.

قالت:

- صليـت لله أن يمن علـيّ بالمـوت.. لقد راح الجميع وبقيت وحدي.

وتمنى لها العمر الطويل، وتحدثت... تحدثت ببطء.

أحس بنفسه صغيرا، لقد صدمته بالسؤال عن موقفه من حصص أخواته البنات من الأرض. كان يعرف أن سدا عاليا بينه وبينها. وهو في قرارة نفسه كان يعرف أن ليس لديه تلك الجرأة، ولا الرغبة في إعادة الحديث عن الأرض أو الدار الكبيرة أو حتى عمن ماتوا، ودهش لتلك المبالاة التي أحس بها في داخل جوانحه.

كان سيل من عواطف الشفقة قد بدأ يغمر روحه، وأحس من نظراتها أن أية محاولة سيبذلها سوف تصدها. وأدرك في قرارة نفسه أنها مصممة على ما تريد، حصص البنات وبناء سبيل مياه باسمها، وأنه لا بديل عن ذلك القرار.

عبقت في الجو رائحة القهوة المرّة. كان عمه يتذوق أول فنجان من القهوة عندما فاجأته بالسؤال:

ـ ماذا قررت؟

تريث في الإجابة عليها، ولكنه وجد نفسه يجيب أخيرا.

ـ أمرك يا جدتي.. الأمر أمرك.

ـ الله يرضى عليك.. على بركة الله. برضاي عليك جهز الأوراق غدا.

قامت. قام معها، مد يده ليسندها، وهي تسير ببطء نحو صنبور المياه قرب الجرن الحجري الكبير، توضأت وصلت الظهر قعودا.

جاءت أخته، قبلت يد زوجة الجد، قالت هذه:

ـ هل آن الأوان يا ابنتي؟

وردت أخته:

ـ ما باليد حيلة يا جدتي!

قالت الجدة:

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله.

وساد صمت قصير عادت الجدة تقول:

ـ اقعدي يا ابنتي يوما آخر.

أجابت الأخت:

ـ ربما في السفر الآن خير يا جدتي.. نقف طويلا على الحدود.

سألت الجدة العم:

ـ هل جهزت لها زوادتها؟

ـ كل شيء حاضر يا أمي.

ـ لا يجوز أن تخرج البنت من بيت جدها فارغة اليد.

بعد ساعة عاد وعمه نحو المصطبة الحجرية التي كانت الجدة قد تمددت عليها في ظل الجدار الحجري البازلتي..

كانت أوراق الأرض جاهزة ومطوية بانتظار بصمة زوجة الجد. وعبرت دجاجة باحة الدار عندما اقترب من زوجة الجد وهمس:

ـ جدتي! جدتي!

ثم رفع صوته قليلا

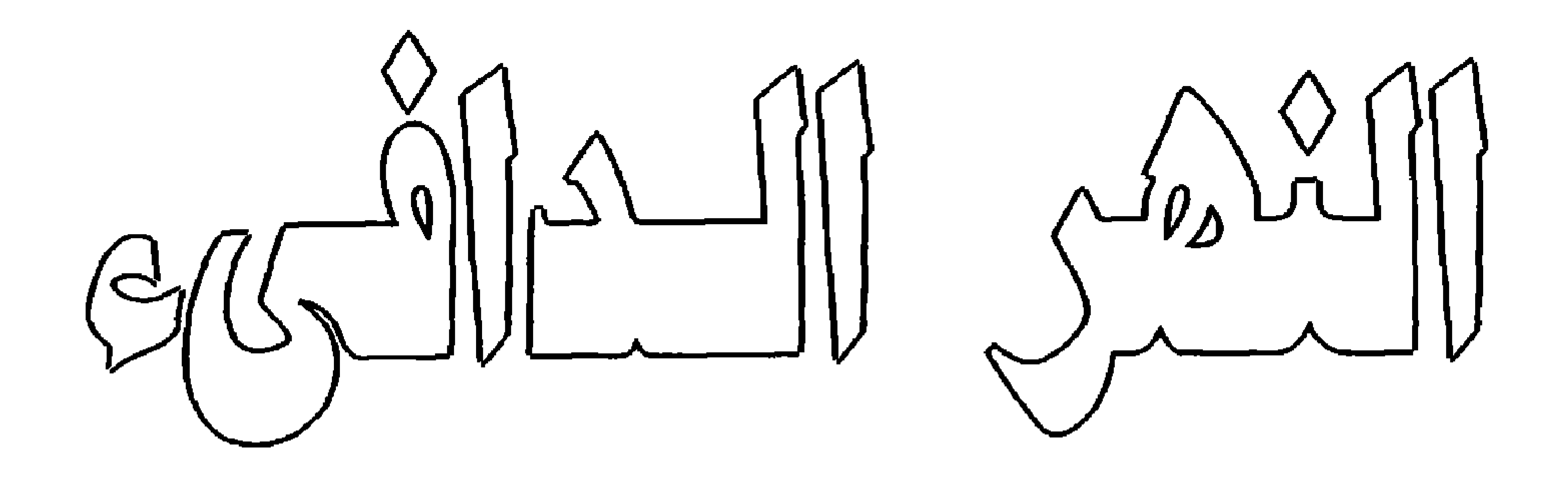
جدتي! جدتي! جدتي

فلم ترد الجدة. ظل جامدا في مكانه ناظرا إلى الأمام لا يجرؤ أن يتطلع حوله.

كان مهتاج المشاعر إلى أقصى حد.

أحكم قبضته المعروفة على الورق الملفوف.. دعك الورق ثم رماه.. رماه بعيدا.

وفي المساء كان نعش الجدة على أكتاف الناس. وكانت المياه المتدفقة من صنبور المياه في الجرن الحجري تندلق على التراب فتشربها الأرض.



للكاتب الأمريكي بورسكن كالدول
ترجمة د. ناول عبد الهادي

وصلت بي السيارة إلى شاطىء النهر الذي يجري بين الجبال فغادرتها
ودفعت لسائقها أجرته، ثم سرت في الظلام لأعبر الجسر الخشبي الصغير، ولما سمعته يئز تملكني رعب شديد، ولكنني حينما عبرته وجدت نفسي في مواجهة المنزل حيث ورفعت «جرتشن» تنتظرني، ولما سمعتها تنادي اسمي شعرت بالخجل من الرعب الذي ساورني.
ولما وصلنا إلى الشرفة استقبلني والدها وأختاها، فقدمتني إليهم وقالت لي: والدي، واختاي «آن» و«ماري». وكان الوالد يرفع مصباحه ليرى وجهي، لأنه يقابلني لأول مرة.

ولما قلت لـه إنني عثرت على المنزل بسهـولة ولكن الذعر أصابني وأنا أعبر الجسر الخشبي الصغير ضحك مني، وأضـاف إنه كان ينـوي أن يستقبلني عنـد الجسر بمصباحه ولكن «جـرتشن» قالت إنه لا حاجـة إلى ذلك، ثـم أن السقوط فـي النهـر غير مهـم لأن ميـاهه دافئـة، فقالـت لي «جـرتشن»: لـم يكن مـن الممكن أن تصـاب بأذى فقـد كنت أراقبك من الشـرفة منذ اللحظـة الأولى التي غادرت فيها السيارة.

كنت علـى وشك أن أشكرهـا ولكنها نهضـت وطلبت مني أن أتبعهـا إلى داخـل المنزل حتـى إذا وصلنا إلـى الغرفة التي سوف أقضي فيهـا ليلتي ووقفنا مليا ونحن نتبادل النظرات في صمت، ثـم طلبت مني أن أناديها إذا كنـت في حـاجة إلـى أي شـيء فشكرتهـا وهي تغـادر الحجرة، فغسلت وجهـي وأصلحت من شأنـي ثم عدت إلى الشرفة مرة أخرى.

سـألني الأب: هـل هذه أول مرة تجد فيهـا نفسك بين هذه الجبال يا رتشارد.

ـ لم أقترب منها قط يا سيدي، ولو لمسافة مائة ميل، إنهـا مناطـق غريبـة ولكنني أحسـب أن نفس الشعـور سـوف يعتـريـك إذا زرت منـاطـق السـاحـل، فقـالـت «جرتشن» إن أبي عـاش في «نورفولك»، أليس كـذلك يا أبي؟

ـ عشت هناك ثلاث سنوات تقريبا.

وكنت على وشك أن اسـأله لماذا يفضل أن يعيش بين هذه الجبال، ولكنـه كان قد لاذ بالصمت هـو وجرتشن، فلذت بـه أنا أيضـا، وكان الأب سـاهما ينظـر إلى قمـم الجبال، ثـم أخذ يتحدث كمـا لو كان يـوجه حديثـه إلى شخص غير مرئي، قال وهو يعتمد بمرفقيه على ركبتيه ويحملق عبر النهر الدافيء:

حينما ماتت أم البنات عـدت لأعيش بين هذه الجبال، إذ لم أعـد أطيق الحيـاة في نـورفولـك، لأن هذا المكـان

هوالمكان الوحيد الذي أشعر فيه بالأمن والراحة، فلقد ولدنا معا ـ الأم الذاهبة وأنا ـ بين هذه الجبال وعشنا فيها معا عشرين سنة كاملة، وقد خطر على بالي أن أهجر المكان التماسا للنسيان، ولكن تصرفي كان صبيانيا، فإن الآباء لا يستطيعون نسيان أمهات أولادهم، ولو كانوا على يقين من أنهم لن يروهن بعد ذلك أبدا.

نهض الأب وغادر المكان بجسمه الضخم بخطوات بطيئة إلى أن اختفى عن الأنظار فسحبت كرسيها لتقترب مني، ثم وضعت أصابعها في يدي ولمست بخدها كتفي وقالت وقد اختلط صوتها بصفير قطار يصرخ وهو يبتعد في الظلام.

ـ ريتشارد، لماذا جئت لزيارتي؟

وعندما استدرت إليها حسبت أن نظري سوف يلتقي بنظرها، ولكنها كانت تحملق في مياه النهر الدافئة التي تجري بعيدا، ولأنها كانت تعرف لماذا أتيت، لم تكن تريد أن تسمع الرد على سؤالها.

كانت «جرتشن» تعجبني، وقد تمنيتها لنفسي أكثر من أي شخص آخر، ولكن لم يكن في استطاعتي أن أقول لها إنني أحبها بعد أن سمعت حديث أبيها عن الحب، وكنت أعرف أن «جرتشن» على استعداد لأن تمنحني نفسها لأنها كانت تحبني، ولكنني ندمت على قدومي بالرغم من أنها كانت جميلة وجميلة جدا، وكنت أتمناها لنفسي، ولكن هذا كان قد مضى وانقضى، وأصبحت على يقين من أن الاستعداد الذي كان يتملكني عند قدومي قد تبخر وتلاشى.

ـ لماذا جئت يا رتشارد؟

ـ لماذا؟

ـ نعم يا رتشارد، لماذا؟

فأقفلت جفني وأخذت أستعيد ذكرى الوادي والنهر الدافيء وأنا أشعر بأصابعها تلمس ذراعي.

ـ أرجوك يا رتشارد، قل لي لماذا أتيت؟

ـ إنني لا أعرف لماذا أتيت يا جرتشن؟

ـ لو كنت تحبني مثلما أحبك يا رتشارد لعرفت لماذا أتيت.

ارتعشت أصابعها في يدي وقد كنت أعرف أنها تحبني، ولم يكن عندي أي شك منذ البداية في أنها تحبني.

قلت: ربما كان يجب أن لا آتي، ارتكبت خطأ يا جرتشن بمجيئي، كان يجب أن أبقى بعيدا.

ــ ولكنك لن تقضي معنا أكثر من ليلة واحدة يا رتشارد، فهل أنت نادم على مجيئك لتقيم معنا مجرد ليلة، فسوف تغادرنا غدا صباحا يا رتشارد.

ـ لست نادما على وجودي بينكم يا جريتشن، ولكن كان يجب أن لا آتي، إنني لم أكن أعرف ماذا أصنع، ولم يكن عندي أي حق في القدوم إلى هنا، فإن الذين يتبادلون الحب هم الذين من حقهم وحدهم..

ـ ولكنك تحبني ولو قليلا؟ أليس كذلك يا رتشارد؟ وأعرف حقا أنك لا يمكن أن تحبني بالقدر الذي أحبك، ولكن أليس في استطاعتك أن تقول لي أنك تحبني ولو قليلا، فإنني إذا فعلت سوف أشعر بأنني أكثر سعادة عندما تنصرف في الصباح يا رتشارد.

ـ إنني لا أعرف.

ـ أرجوك يا رتشارد.

وشعرت بشيء يصيبني فجأة كالطعنة، ربما كان مصدره صفاء كلمات والدها، إذ لم يكن يخطر على بالي أن هناك حبا كالذي تحدث عنه، ولم أكن أصدق أن الرجال يحبون النساء بنفس القوة التي يحب بها النساء الرجال، ولكنني أصبحت على يقين من أن لا فرق بينهما.

وجلسنا في صمت وقد تماسكت أيدينا فترة طويلة إلى أن أطفئت الأضواء في الوادي، ولكننا لم نكن نحفل

بمرور الزمن.

وتعلقت جرتشن بي في نعومة وهي تنظر إلى وجهي وقد التصق خدها بكتفي، وكانت ملكا لي بقدر ما يمكن أن تكون امرأة ملكا لرجل، ولكنني كنت أعرف أنه ليس في استطاعتي أن أرغم نفسي على استغلال حبها، ولم يخطر على بالي شيء من هذا القبيل عندما قدمت، فلقد قطعت كل هذه المسافات البعيدة لأضمها إلى صدري لبضع ساعات ثم أنساها بعد ذلك، وربما للأبد.

وحينما حل ميعاد دخولنا المنزل نهضت ووضعت ذراعي حولها فارتعشت عند لمسي لها، ولكنها شدت نفسها إليّ بحيث كنت أحس دقات قلبها الواحدة تلو الأخرى، وكانت تخترق صدري من صدرها كما لو كانت سهاما صغيرة.

ثم همست: رتشارد، قبلني يا رتشارد، قبل أن تذهب.

ثم جرت نحو الباب وفتحته لي ثم التقطت المصباح ثم صعدت السلم أمامي إلى الدور الأعلى.

وعندما وصلت إلى باب حجرتي وقفت تنتظرني لأشعل لها مصباحا ثم مدت إليّ يدها.

قلت: عميّ مساء يا جرتشن.

ـ عم مساء يا رتشارد.

ثم عبرت البهو في الطريق إلى حجرة نومها، وهي تقول: سأوقظك في الصباح في الوقت المناسب حتى لا يفوتك القطار.

ـ حسن يا جرتشن فلا تتركيني أتجاوز الحدود في النوم، فإن القطار يغادر المحطة في السابعة والنصف.

ـ سأوقظك ليكون لك مزيد من الوقت قبل ذلك.

ثم دخلت وأغلقت باب حجرتها فاستدرت لأذهب إلى حجرتي وأغلقت بابها وأخذت أخلع ملابسي، بعد أن أطفأت المصباح واندسست في الفراش عدت فجلست وأخذت أشعل سيجارة بعد سيجارة، وأنا أنفخ دخانها

في خصاص النافذة، كان المنزل هادئا، وكان يخيل إليّ من آن لآخر أنني أسمع الحركة في حجرة جرتشن ولكنني لم أكن متأكدا من ذلك.

ولا استطيع أن أحدد على وجه الدقة طول المدة التي جلستها على حافة الفراش في توتر وتصلب وأنا أفكر في جرتشن، ولكنني أذكر أنني وجدت نفسي أقفز واقفا لأفتح الباب وأجري عبر البهو، فوجدت باب حجرة جرتشن مقفلا ولكنني كنت أعلم أنها لا يمكن أن تكون موصدة فأدرت أكرتها في نعومة فامتد نور الحجرة من خلال فجوة الباب التي أحدثها تصرفي، ولم يكن من الضروري أن أوسع من فتحة الباب، لأن نظري وقع على جرتشن على بعد خطوات فقط مني، تكاد تكون في متناول ذراعي فأغمضت عيني لحظة لأفكر فيها كما فعلت خلال الرحلة كلها من منطقة الساحل في طريقي إليها.

لم تسمعني جرتشن وأنا أفتح الباب ولذلك فإنها لم تشعر بوجودي، وكان مصباحها يضيء الغرفة في توهج فوق المنضدة.

ولم أتوقع أنا أن أجدها مستيقظة وإنما كنت على يقين من أنها مستلقاة في نوم عميق ولكنني وجدتها على ركبتيها فوق البساط المفروش بالقرب من سريرها، وقد ألقت برأسها على ذراعيها وهي ترتعش في انتحاب.

كان شعر جرتشن ينسدل على كتفيها وقد ربطته فوق رأسها بشريط أزرق باهت، وترتدي قميصا للنوم من الحرير الأبيض، واستوعبت مدى جمالها على الفور حينما وقع عليها بصري، وبالرغم من أنني كنت أنظر إليها دائما على أنها وسيمة فإنني لم أر فتاة أجمل من جرتشن كما رأيتها الليلة، وكانت منحنية تبكي بكاء مرا.

لم أكن أعرف ماذا أفعل حينما فتحت الباب، ولكنني الآن وقد رأيتها تصلي في حجرتها بالقرب من سريرها وهي تنتحب ــ دون أن تشعر بوجودي ــ أصبحت على

يقين مـن أنني لن أستطيع أن أحفـل بأحد غيرهـا، وفي غمرة لحظات قصيرة عرفت أنني أحبها.

أقفلـت الباب دون ركـن، لأعـود إلـى غرفتـي حيـث وجدت كـرسيا وضعته إلـى جانـب النافذة فـي انتظار بزوغ ضوء النهار، جلست إلى النـافذة أسرح النظر في أعماق الـوادي حيث يجري النهـر الدافيء، ولمـا أخذت عيناي تستأنسان بالظلام شعرت بأنني ازاداد قربا منه وأزداد، حتى خيـل إليّ أن بمستطاعـي أن أمد إليـه يدي لألمس دفء مائه بيدي.

وعندما اقترب الصباح خيل إلـيّ أسمع حركة خفيفة في حجـرة جرتشن، ولما تـأكدت من ذلك شعـرت بعد ذلك بوجود شخص في البهو بالقرب من باب حجرتي.

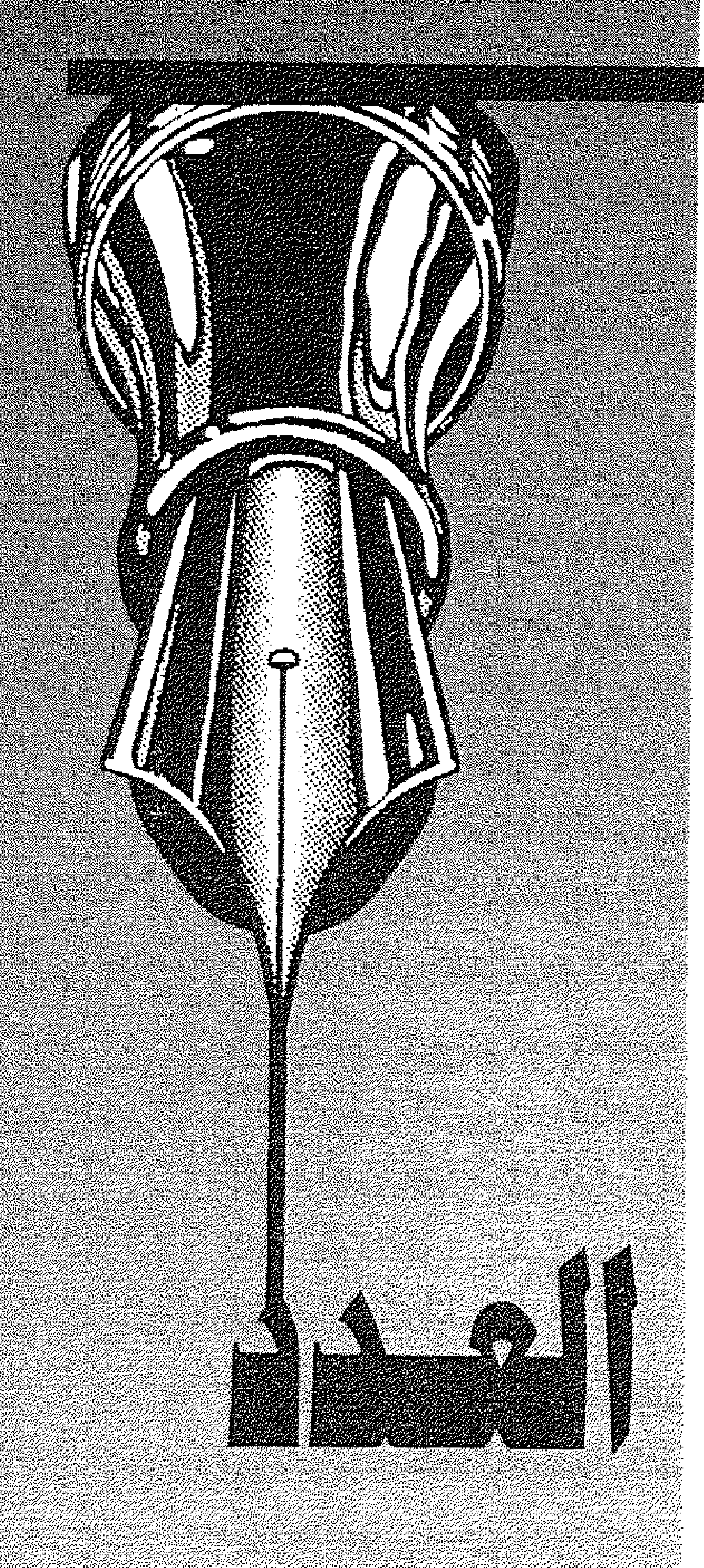
ثـم ظهر قـرص الشمس فـوق قمـة الجبل فنهضـت لأرتدي ثيابي وسمعت جرتشن تغادر حجرتها، فعرفت أنها تسـرع إلى إعـداد وجبة إفطـاري لأتناولهـا قبل أن ألتحـق بمحطة القطـار، ثـم سمعتهـا تصعد بعـد ربـع الساعة لتطرق بابي طرقا ناعما، وهي تنادي اسمي عدة مرات.

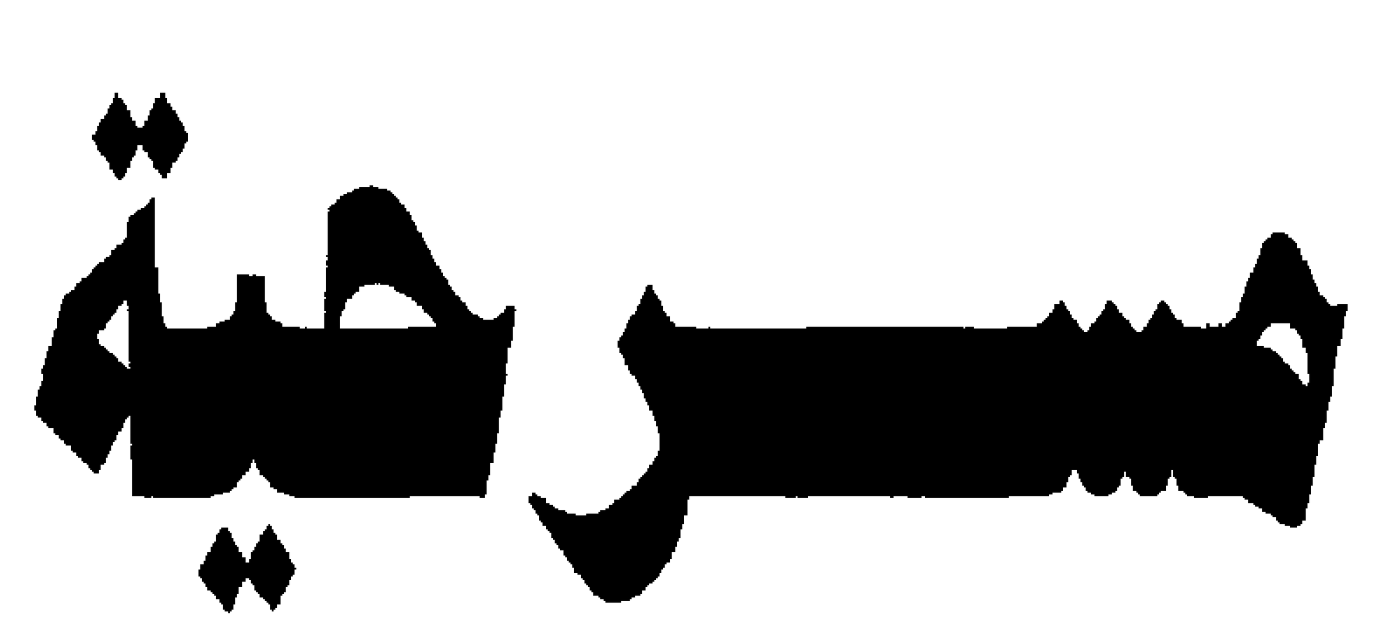
أسرعـت إلى فتح الباب لأقـف أمامها، فـأدهشـها أن ترانـي مستعدا، بينما كانـت تظن أنني لا أزال أغـط في نوم عميق.

قلت لهـا وأنا أشد علـى يديهـا: جرتشن، دعيـك من استعجال أنني سـوف أظل هنا... لا أدري ماذا أصـابني ليلة أمس... إنني الآن على يقين من أنني أحبك...

ـ ولكنك قلت ليلة أمس أنك...

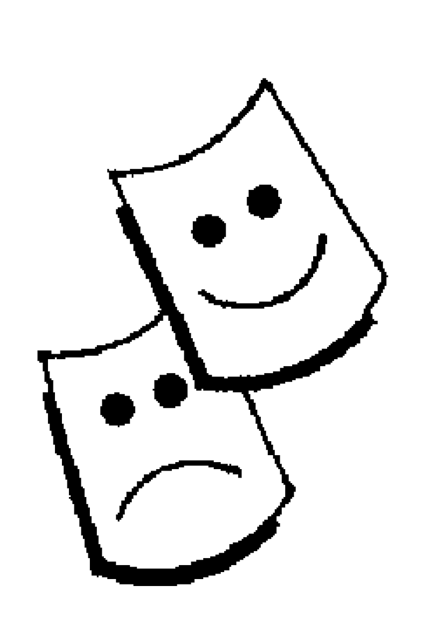
ـ قلـت لك يـا جرتشـن ليلة أمـس أنني سـوف أعود صباح اليوم، ولكنني لم أكن أعـرف عم أتحدث، لن أعود الآن إلا إذا عدت معـي، وسأكشـف لك عـن نوايـاي بعد تناول طعام الإفطـار، ولكنني أود أن ترشدينـي قبل كل شيء إلى الطريق المفضية إلى النهر، فإن عليّ أن انطلق إليه في الحال لتستشعر دفء مائه يداي..



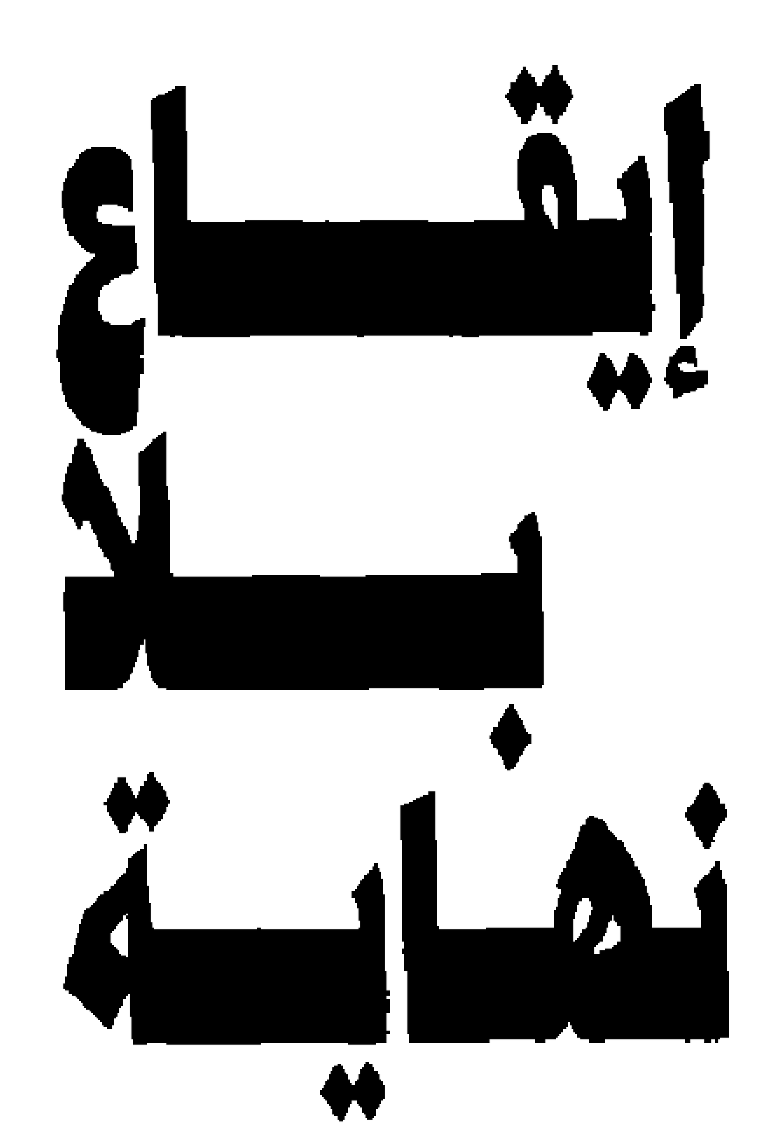


■ إيقاع بلا نهاية

وليد إخلاصي







وليد إخلاصي

المكان: حي في مدينة كبيرة

الزمان: معاصر

الشخوص: أسرتان صغيرتان تعيشان في عمارتين منفصلتين بينهما شارع ضيق من شوارع الحي.

الأسرة القديمة:

الزوجة: تقترب من السبعين، جمال غابر ولكنه مازال مؤثرا. ممرضة متقاعدة

العجوز: تجاوز السبعين من عمره. مدرس رياضيات متقاعد، يعاني من مرض مميت.

الأسرة الجديدة:

الرجل: شاب يقترب من الثلاثين، يعمل مساعدا فنيا في مكتب هندسي حكومي.

المرأة: صبية تغلب عليها البراءة، ذات جمال وقد تجاوزت العشرين من عمرها.

المشهد:

في حي من مدينة يمشي فيها الزمن بوتائر متباينة من مكان لآخر الا أن الساعة التي انتصبت في ساحة أو على جدار شاهق تعطي للزمن تقدما لافكاك من دقته ونظامه. الساعة تشق المشهد الى قسمين.

في الطرف البعيد، تظهر غرفة جلوس في شقة تبدو صغيرة ومتواضعة، لكن قوى النور خائرة فيها وقد عشش القدم في زواياها بالرغم من بروز الذكريات قوية خلال قطع الأثاث والصور والقنديل الذي يعكس نوره على وجه العجوز الذي استلقى على أريكة تحيط به الوسائد وقد بدا ضعيفا مستسلما لموت متوقع. أما الزوجة فكانت تطل من النافذة العالية على الشارع بانتظار أحد يأتي.

وفي الطرف القريب، تظهر غرفة جلوس بسيطة حسنة

الإضاءة. المرأة حامل تتحرك ببطء حيوي عبر الغرفة تراقبها عينا زوجها الشاب بينما يقوم بأعمال كثيرة منها مساعدة المرأة وتفحص الألعاب المعدة للقادم الجديد...

وتدور أحداث المسرحية بالتناوب بين الغرفتين، والوقت يشير الى الليل، والحي هادىء لا يعكر صمته سوى صوت زغاريد أو اطلاق عيارات نارية في فرح قريب أو أبواق الشرطة من بعيد ولربما انذارات سيارة اطفاء.

يتناوب المشهد في الانتقال بين المكانين أكثر من مرة دون حوار، ثم يبتدأ الحدث.

«المرأة الحامل بين توجع ممتع واستمتاع بالحركة في الغرفة، بينما زوجها يلمع سريرا خشبيا صغيرا بقطعة من القماش ويبدو سعيدا وهو يتابع خطواتها».

- ١ -

الرجل: (يتابع عد الخطوات) مائة وسبع وثمانون، ثمان وثمانون . . . . . .

المرأة لقد تعبت، ألا يكفي اليوم كل هذه الخطوات

الرجل: تابعي يا حلوتي. برنامج اليوم ألف خطوة (يتابع العد) مائة وتسعون

المرأة (بدلال) ألم تتعب من حساب خطواتي

الرجل: تلك الخطوات تقربك من الموعد، وتلك هي سعادتي

المرأة لا تبالغ، فلن ألد الا في الوقت المحدد

الرجل: والوقت المحدد يقترب خطوة فخطوة، مائتان واثنتان

المرأة (تقف لحظة) قد ألد الآن، وقد يكون الأمر بعد أسبوع ... ربما أكثر (تتابع المشي) مائتان وثلاثة.

الرجل: (وهو يتحسس بطن زوجته) عندي احساس بأن الأمر قريب

المرأة لا تقل ذلك فالمشفى بعيد

الرجل: أحملك على كتفي واركض

المرأة (ضاحكة). لقد بت ثقيلة (تتحسس بطنها وهي تمشي) أنه يتحرك

الرجل: يمشي معك خطوة خطوة

المرأة سيكون مطيعا

الرجل: تابعي خطواتك فيزداد هو حيوية

المرأة (بدلال) هل مازلت على اصرارك بأن يكون صبيا؟

الرجل: أصر على أن يكون كامل الخلقة، صبيا كان أم بنتا

المرأة هل تريد حقا أن يكون مولودنا بنتا؟

الرجل: لو جاءت مثلك فسأكون أسعد الناس

المرأة ولو كان صبيا مثلك سأكون أسعد امرأة

الــــرجـــــل: أنت تحبيني إذن
المـــــــرأة وهل تشك لحظة في ذلك
الــــرجـــــل: بل أريد أن أسمعها دوما منك
المـــــــرأة (وهي تمشي تردد مع خطواتها) أحبك ... أحبك
الــــرجـــــل: (وهو يمسك بخصرها متابعا) أحبك حتى الألف ... أحبك حتى المليون ... أحبك حتى اللانهاية

-٢-

« الرجل العجوز مستسلما وقد استلقى مرتفع الرأس على الوسائد المطرزة. الزوجة قلقة بين الأريكة والنافذة»

الــزوجـــــة: الشارع هادىء
العجـــــوز: كل شيء أصبح هادئا
الــزوجـــــة: أنه الليل
العجـــــوز: (بصوت خفيض) انها النهاية
الــزوجـــــة: (تقترب منه) ماذا تقول ... لم أسمعك
العجـــــوز: انها تقترب ... أليس كذلك!
الــزوجـــــة: (بعتب وهي تعاين نبضه) بعد قليل سأعطيك الحقنة... النبض جيد
العجـــــوز: انه يعمل ذلك المخادع
الــزوجـــــة: لن أستمع اليك بأي حال من الأحوال
العجـــــوز: ومن يقول لك الحقيقة، هو، ..... أنا .... من؟
الــزوجـــــة: تعاليم الطبيب هي الحقيقة، ألم نتفق على اتباعها
العجـــــوز: أليس الأفضل لي ولك أن نعترف
الــزوجـــــة: (تراقب من النافذة) نعترف بماذا؟
العجـــــوز: بأن كل شيء سيصبح هادئا بعد قليل
الــزوجـــــة: الهدوء هو ما نحتاج اليه
العجـــــوز: (بأسف) لا أعتقد أن أحدا سيحضر. الوقوف عند النافذة متعب
الــزوجـــــة: (بصوت خفيض) لماذا يتأخرون. ألا يمكن لواحد من الثلاثة أن يأتي الآن (بصوت غير مسموع) واحد على الأقل
العجـــــوز: ماذا تقولين. هل تحادثين النجوم
الــزوجـــــة: النجوم غائبة في هذه الليلة
العجـــــوز: أهو الغيم؟
الــزوجـــــة: (تحدق في السماء) لا أرى غيما. يبدو أني تعبت من الرؤية
العجـــــوز: أقوى ما عندك بصرك. بل هي بصيرتك

(تعود الزوجة الى العجوز تجلس الى كرسي بقربه وتمسك بكفه)

الــزوجـــة: هل تريد أن تستمع الى الأخبار

العجـــــوز: الأخبار أية أخبار

الــزوجـــة: الراديو. منذ الصباح ونحن نعيش في صمت

العجـــــوز: صمتك أحيانا يؤنسني. حديثك معي أحيانا يضايقني

الــزوجـــة: (بغضب خفيف) هل يضايقك حديثي حقا؟

العجـــــوز: أخشى ألا تجدي بعد حين من تتحدثين اليه

الــزوجـــة: وأنت الا تخشى ألا تجد أحدا

العجـــــوز: (يمسك بكف الزوجة ثم يغمض) نصف قرن مر هكذا. ومضة زمن!

الــزوجـــة: (تقوم واقفة) سأحضر الحقنة

العجـــــوز: هل هي الحقنة الأخيرة!

الــزوجـــة: (وهي تحضر الحقنة) أمامك سبع أخرى مثلها

العجـــــوز: (مادا لها ذراعه باستسلام) واحد .. اثنان .. ثلاثة .. السابعة تقترب

الــزوجـــة: (تحقنه وتفرك ذراعه) ستكون أفضل. كف عن الكلام أرجوك

العجـــــوز: اذن فقد مرت خمسون سنة

الــزوجـــة: (بتأثر) خمسون سنة بلا توقف.

العجـــــوز: واحد .. اثنان ...

الــزوجـــة: أربعون .. خمسون

العجـــــوز: ثم تتوقف

الــزوجـــة: ولكنها تمضي . ألا ترى أنها لا تتوقف

العجـــــوز: لكن أحدا هنا سيتوقف

الــزوجـــة: ستعيش، وسنحتفل بعد شهر بعيد زواجنا الذهبي (تمشي نحو النافذة، وهو يغمض)

العجـــــوز: أعلم أنك استدعيت الأولاد

الــزوجـــة: (بعصبية) لـم أستدع أحدا. لـم أستدعهم، اليـس هذا بيتهـم يأتون اليـه متى يشائون

العجـــــوز: ولم الانتظار عند النافذة؟

الــزوجـــة: أراقب الليل

العجـــــوز: الليل هنا .. أنه في كل زاوية ...

الــزوجـــة: (بذعـر متحفظ وهي تسـرع الى العجوز لتمسـك بكفه) ألا ترى شيئـا سوى الليل في بيتنا؟

العجـــــوز: الليل ضيف، ونحن لم نتعود أن نرفض الضيوف

الــزوجـــة: (تغمر وجهها بكفه) أرجوك لا تتكلم . أتوسل اليك أن تتوقف

العجـــــوز سأفعل يا عزيزتي دون توسل .....

-٣-

«المرأة الحامل على كرسي هزاز تشتغل بالصوف. الرجل يعمل على طاولة الرسم الهندسي أغنية عاطفية تنطلق من المذياع يصغي اليها الاثنان بمتعة تخالطها نشوة التذكر»

الرجل: (دون أن يتطلع الى المرأة) الآن وضعك أفضل

المرأة: المغص أقل . يبدو أنني مشيت اليوم كثيرا.

الرجل: لذا ستكون الولادة أسهل

المرأة: (تتوقف عن شغل الصوف) هل تعلم بم كنت أفكر منذ قليل؟

الرجل: (يتوقف عن الرسم) سأقول لك لو عرفت بم أنا كنت أفكر

المرأة: وكيف تقول لي وأنت لا تعرف بأي شيء كنت أفكر (بفضول) وبم كنت تفكر؟

الرجل: خمني . أنت ذكية ولا يغيب عنك شيء

المرأة: تفكر بي

الرجل: هذا شيء لا يناقش

المرأة: اذن دورك كي تقول لي بم كنت أنا أفكر

الرجل: بصراحة

المرأة: بصراحة ولا شيء غير الصراحة

الرجل: كنت تفكرين (بعد تردد) بطريقة نحصل فيها على دخل جديد من أجل الضيف القادم

المرأة: ليس تماما، وإن كان الأمر لم يكن واضحا تماما، ولكن يمكن القول أنه أمر قريب من الشيء الذي كنت أفكر فيه. وأنت؟

الرجل: بصراحة

المرأة: بصراحة ولا شيء غير الصراحة

الرجل: كنت أفكر (بعد تردد) في بيت أكبر قليلا. ليس كبيرا تماما، لكن غرفة اضافية تكفينا. الا تكفينا غرفة أخرى

المرأة: (وكأنها تقلب الفكرة فتعجبها) قد يكون هذا ما كنت أفكر فيه، لكنني لم أفكر في غرفة اضافية. بصراحة كنت أفكر في بيت كبير، بحديقة صغيرة، ليست حديقة ... لنقل فسحة يمكن أن أربي فيها شجرة ياسمين وفلة. أنا أحب الزنبق البحري أيضا.

الرجل: سيكون لك كل شيء، ولكننا يجب أن نفكر من جديد في دخلنا

المرأة: هذا ما كنت أفكر فيه

الرجل: لذا فأنا أفكر في عمل إضافي

المرأة: ولكنك تعمل بالاضافة الى وظيفتك

الــــرجـــــــل: يستحق القادم الجديد جهدا آخر

المـــــــــرأة وأنا علي أن أفكر في العودة الى عملي بأسرع ما يمكن لي، وسأطلب أن يكون لي عمل اضافي أيضا

الــــرجـــــــل: لن يتحقق الأمر قبل سنة

المـــــــــرأة إجازة الأمومة شهران

الــــرجـــــــل: ولكن ابننا بحاجة إليك أكثر من سنة

المـــــــــرأة ابننا ألم أقل لك دوما أنك تريد صبيا !

الــــرجـــــــل: (بغضب خفيف) أعتذر. ابنتنا بحاجة اليك . هل يرضيك ذلك؟

المـــــــــرأة (تحتضن رأسه بحنان) لا تغضب. كنت أمزح

الــــرجـــــــل: (يحتضنها) يرضيني أن تظلي لي دوما

المـــــــــرأة (وكأنها تتذكر أمرا) ألم تقل لي مرة أنك تريد نصف دستة من الأولاد

الــــرجـــــــل: ولا أنكر أني قلت لك نريد دستة من الأولاد

المـــــــــرأة لنقنع بثلاثة صبيان وثلاث بنات

الــــرجـــــــل: وهذا يعني المزيد لأن غرفة اضافية لن تكون كافية

المـــــــــرأة: أنت تتراجع في قولك!

ـ ٤ ـ

«العجوز مغمض العينين، الزوجة في مجلة لكنها تبدو بين لحظة وأخرى كمن يتوقع البـاب أن يطرق فجأة، تتطلع الـى العجوز بين لحظة وأخـرى ثم تعود الى القراءة»

العجـــــــوز: (مازال مغمضا) حلم رأيته ولم أكن نائما

الــــزوجـــــة: الأمنيات . هو حلم الأمنيات.

العجـــــــوز: حلم الذكريات

الــــزوجـــــة: خير ان شاء الله

العجـــــــوز: كان حلما جميلا. خمني (وهو يمسك بيدها)

الــــزوجـــــة: لن أخمن (بعد برهة) أتوقع أن يكون له صلة بأحفادنا

العجـــــــوز: الأحفاد هم المستقبـل البعيد البعيد. حلمي كان له عـلاقة بالذكريـات القديمة القديمة

الــــزوجـــــة: لا ترهق نفسك بكلام طويل

العجـــــــوز: بل أحس بالراحة وأنا أتذكر ما رأيت في حلمي

الــــزوجـــــة: الأولاد!

العجـــــــوز: بل أنت

الــــزوجـــــة: (ضاحكة) كنت تراني في حلمك؟

العجوز: كنت أراك. الصور كانت واضحة وكأنها تحدث للتو

الزوجة: لم أشك لحظة في يقظة ذاكرتك وقوتها

العجوز: ولم أشك لحظة في أنك التي كنت تسيطرين على الحلم

الزوجة: عقلك الرياضي هو السبب في ذاكرة لا مثيل لها

العجوز: (كمن يستعيد حلمه) في ساحة مديرية التربية

الزوجة: ساحة مديرية التربية!

العجوز: شجرة النارنج كانت على الشمال، وفي الوسط كانت البركة المثمنة

الزوجة: (تحاول أن تتذكر) النارنج. البركة المثمنة

العجوز: وكنت تقفين على اليمين بالقرب من الدرج العريض

الزوجة: الدرج العريض .... مديرية التربية

العجوز: كنت أراك كما حدث الأمر أول مرة

الزوجة: (متضاحكة) أول مرة

العجوز: تماما. أنت خريجة مدرسة التمريض الفاتنة

الزوجة: وأنت استاذ الرياضيات

العجوز: كنت منفيا الى محافظة بعيدة وأحاول أن أعود الى المدينة

الزوجة: كنت أزور عمي المفتش

العجوز: أرأيت كيف أن الذاكرة لا تموت

الزوجة: عندما رأيتك بحذائك المغبر، قلت أنه أثر العلم على الهندام

العجوز: سألتك عن الساعة

الزوجة: وعندما علمت أنك أستاذ الرياضيات الذي لا يحمل ساعة في يده ضحكت

العجوز: كنت متوردة كالفلة المتماسكة

الزوجة: أعجبتني بساطتك

العجوز: أثارتني قوة شخصيتك وكأنك تجسدين نظرية فيثاغورث بأنوثتك

الزوجة: (بخجل) كان ذلك في الماضي البعيد

العجوز: كل شيء كان واضحا في الحلم .... كل شيء كان مسموعا

الزوجة: ماذا كنت تسمع؟

العجوز: دقات القلب كانت واضحة

(بخجل العذراء) قلبي كان يضرب بقوة ووضوح يوم تقدمت لخطبتي

العجوز: هل تعلمين كيف كان الحلم؟

الزوجة: ما حدث بعد لقاءنا الأول

العجوز: بل كنت أراك تمدين ذراعك نحو صدري

الزوجة: (بعتب) لن أفعل مثل هذا عند أول لقاء

العجوز: كنت تضعين اصبعك على قلبي

الـــزوجـــة: ياللحلم .... ياللوهم (تعود الى النافذة تراقب)
العجـــــوز: انتفض قلبي
الـــزوجـــة: (مازالت تراقب النافذة) ذكريات ... ذكريات
العجـــــوز: ذلك الطير الذبيح ينتفض
الـــزوجـــة: (تعود اليه قلقة) في البداية كان الحلم جميلا
العجـــــوز: انه يرقص
الـــزوجـــة: دعك من الأوهام
العجـــــوز: لكنه يعرف كيف يحلق بعيدا ... بعيدا
الـــزوجـــة: (تمسك بيده) هل تعلم أن بيتنا الصغير لا يمكن أن يتسع لكل الأولاد والأحفاد والزوجات عشرة أشخاص وأنا وأنت، يلزمنا قاعة كبرى
العجـــــوز: ألم نستقبلهم أيام العيد (يضم كفها الى صدرها) لا تشغلي بالك بمجيىء أحد منهم
الـــزوجـــة: (بغضب) ولكن أحدا منهم يجب أن يأتي
العجـــــوز: الأشغال كثيرة
الـــزوجـــة: انشغالي عليهم أقوى من أشغالهم
العجـــــوز: لا أريد سواك بقربي
الـــزوجـــة: ولكنهم أولادنا
العجـــــوز: نحبهم ويحبوننا
الـــزوجـــة: ولكنني غاضبة
العجـــــوز: لا أريد لأحد منهم أن يحضر تلك اللحظات
الـــزوجـــة: (تضم كفه الى وجهها) ستعيش طويلا ... أعلم أنك ستعيش
العجـــــوز: كنت أتمنى أن أعيش من أجلك
الـــزوجـــة: وستفعل
العجـــــوز: كان يجب أن أبقى لك دوما
الـــزوجـــة: ليس لي غيرك
العجـــــوز: كان يجب أن أبقى لك دوما (يتمتم بضعف) من يقدر على ذلك
الـــزوجـــة: ستفعل ... ستفعل (تغمر وجهها في صدره)

ـ ٥ ـ

«الرجل يقدم الشاي للمرأة الجالسة باسترخاء وكأنها غارقة في حلم غريب . هو يجلس عند قدميها ويرشف من كأسه»

الـــرجـــل: لم يكن لهم من حديث اليوم في المكتب سواك . بنت صبي، بنت صبي،
المـــــرأة: (شاردة) ومن حسم الموقف في النهاية؟

الرجل: كنت أقول لهم لا يهمني سوى قيامك بالسلامة

المرأة: أنت تخاف علي حقا

الرجل: الحب يولد الخوف

المرأة: أنت خائف إذن

الرجل: ألا أحبك!

المرأة: ومم تخاف؟ أن يصيبني مكروه ما أثناء الولادة

الرجل: الولادة ليست لعبة، ولكن الله معك

المرأة: هل تخاف أن أموت أثناء الولادة

الرجل: (بذعر) لا تذكري الموت. فنحن نستعد لاستقبال حياة جديدة

المرأة: (دون تأثر) مثل هذا الأمر قد يحدث

الرجل: لن يحدث (يضم رأسها الى صدره) لا يمكن له أن يحدث، أنت امرأة قوية

المرأة: الموت لا يعرف القوة أو الضعف

الرجل: حبي لك يحميك من كل خطر

المرأة: ولكن الموت أقوى

الرجل: (غاضبا) أنت امرأة مجنونة حقا. كأنك تتمنين الموت

المرأة: (بتلذذ) هل تخاف حقا أن أموت؟

الرجل: الرجل.(أقل غضبا) أموت لو حدث لك ذلك (بأكثر واقعية) أنا لا أفكر أصلا في مثل هذه الأمور

المرأة: وبم تفكر؟

الرجل: (في محاولة لتغيير الجو) أفكر في أشياء كثيرة، أفكر مثلا . . لا بل أني أفكر جديا في الطريقة التي يجب أن نستقبل بها ضيفنا الجديد

المرأة: ستأتي زهور كثيرة الى المشفى

الرجل: (في محاولة لخلق جو من المرح) أفكر بفريق من الموسيقيين . طبل وزمر (يمشي مقلدا الطبال وهو يرسل أصواتا من فمه)

المرأة: لا يمكن للموسيقا أن تعزف في المستشفى

الرجل: ستكون بانتظار خروجك مع الضيف وتملأ الدنيا ضجيجا

المرأة: سيصاب الضيف بالذعر فيبكي

الرجل: سنجعله يحس منذ البداية اننا فرحون من أجل قدومه

المرأة: (بشيء من الحزن) هل يمكن أن نبقي الفرح دوما

الرجل: (معاتبا) اذا استمر وضعك هكذا فسيأتي ابننا عابسا

المرأة: ولم لا تكون ابنتنا؟

الرجل: طيب، فأنا لا أحب البنات العابسات أيضا . . والمتشائمات

المرأة: هل تعني انني متشائمة؟

الرجل: بل أنت مجنونة حقا وتبحثين عن الأسى (فجأة) ولكنني أحبك وأقسم اني

سأراك أجمل مجنونة في العالم

المـــــــرأة: (تتلمس بطنها وهي تخطو بقلق بالغرفة) كنا سعداء في البداية

الـــرجـــــل: ومازلنا . ألست سعيدة؟

المـــــــرأة: ابتدأ الهم

الـــرجـــــل: أي هم يا حبيبتي؟

المـــــــرأة: هم المستقبل.. الأولاد.. معيشتنا

الـــرجـــــل: أنـا مـؤمن بـأن المستقبل سـيكون لنـا.. ولـن تكـون لـنا مكـافـأة سوى السعادة

المـــــــرأة: (بعد صمت) هل تعدني بالسعادة

الـــرجـــــل: (ممسكا بكفيها) وهل أخلـفت وعدا من قبل؟

-٦-

«الزوجـة عند النـافذة. العجـوز يبدو وكأنـه يتلو شيئـا غير مسمـوع. تعود الزوجة اليه وهي تحمل مجلة بيدها»

الـــزوجـــة: بم تتمتم؟

العجـــــوز: (بابتسامة ضعيفة) ستضحكين لو عرفت

الـــزوجـــة: أحب ابتسامتك

العجـــــوز: تستيقظ ذاكرتي القـديمة .. البعيدة جدا. أتذكر الأشعار التـي كنا نحفظها كنا نحفظها ونحن طلاب في المدرسة

الـــزوجـــة: (باستغراب) مازلت تحفظ تلك الأشعار !

العجـــــوز: ظننت أني نسيتها . الآن تتدفق كشلال

الـــزوجـــة: لا تنسى أن ذاكرتك طالما كانت قوية

العجـــــوز: ولكن أن تذكر أشعار الشباب الأول. المتنبي، مالك بن الريب ، عنترة!

الـــزوجـــة: الشعر الجيد لا ينسى

العجـــــوز: منذ عشـرات السنين لم يخطـرببالي أن أتـذكر بيتـا واحدا من تلـك الأشعار (يستوي جالسا ويبدو كأنه يريد أن يقف على قدميه)

الـــزوجـــة: (تمسك به) أفضل الا تتحرك كثيرا

العجـــــوز: أريد أن أمشي وأنا أردد الشعر

الـــزوجـــة: (تعيده الى جلسته القديمة) أنا أقرأ لك وأنت تسمع

العجـــــوز: مجلتك قديمة، مر عليها أسبوع

الـــزوجـــة: هناك دوما شيء يمكن أن نقرأه بالرغم من معرفتنا له

العجـــــوز: اقرأي لنا الأبراج

الــــزوجـــــة: ومتى كنت تهتم بالأبراج

العجـــــــوز: أريد أن أعرف شيئا عن برجك

الــــزوجـــــة: ولماذا ليس برجك

العجـــــــوز: لأني لا أنتظر أحدا يأتي

الــــزوجـــــة: ألا تنتظر قدوم أحد منهم فعلا؟

العجـــــــوز: العجـوز: لا أظـن أني أريد أن أقع في فخ الوهم

الــــزوجـــــة: (شبه غاضبة) هل من الوهم أن تنتظر أولادك؟

العجـــــــوز: انتظرهم. هذا حقيقة. أن يأتوا فهذا ليس حقيقة

الــــزوجـــــة: من أين جاءتك القسوة فجأة، وأنت الأب الرقيق

العجـــــــوز: ليست قسوة. هي الواقعية يا عزيزتي

الــــزوجـــــة: ولم هذه الثقة المطلقة

العجـــــــوز: (مقاطعا) أنت استدعيتهم . . . أليس كذلك؟

الــــزوجـــــة: لا أنكر ذلك

العجـــــــوز: كان هذا منذ البارحة

الــــزوجـــــة: لا بد أن شيئا ما أعاقهم

العجـــــــوز: واليوم لم يأت أحد منهم

الــــزوجـــــة: مازال هناك وقت

العجـــــــوز: وأنت قلقة أن يصلوا بعد فوات الأوان

الــــزوجـــــة: لا أفهم تلميحاتك المتشائمة

العجـــــــوز: لنكن واقعيين، فالوقت بات ضيقا

الــــزوجـــــة: أي وقت

العجـــــــوز: وقت الانتظار

الــــزوجـــــة: (بقسوة) لا أسمح لـك بهذه النظرة السوداء (برقة) لا أريـدك أن تقسو على أولادنا

العجـــــــوز: لست أقسو على أحد. أنا أفهم سر غيابهم

الــــزوجـــــة: تعرف ولا تقول لي

العجـــــــوز: الحياة

الــــزوجـــــة: (باستغراب) الحياة!

العجـــــــوز: هم مشغولون بالحياة. وأنت هنا مشغولة بالموت

الــــزوجـــــة: أنا مشغولة بك .... بهم

العجـــــــوز: والحياة أقوى من الموت

الــــزوجـــــة: ماعدت أفهم شيئا

« المرأة تعود من النافذة، بينما الرجل على طاولة الرسم يخط على الورق»

المـــــــرأة: كيف تتخيل ابننا؟
الـــرجـــــل: سيكون قويا ... ذكيا
المـــــــرأة: وجميلا (بدلال) على الأقل مثلك . لكنني أريد أن أعرف مستقبله
الـــرجـــــل: الرجل سيكون محبا للناس ويحبه للناس
المـــــــرأة: هل تتصوره مهندسا مثلك
الـــرجـــــل: بل أفضل مني ، فأنا مساعد مهندس
المـــــــرأة: ولكنك أفضل من أي مهندس
الـــرجـــــل: (بعد لحظة) واذا أراد أن يكون طبيبا
المـــــــرأة: له . الأمر ولكني أريده ناجحا، ويكسب الكثير من المال
الـــرجـــــل: الأرزاق مقسومة
المـــــــرأة: (بعناد) بل يجب أن يكون قادرا على أن يكون قويا
الـــرجـــــل: المال ليس معادلا للقوة
المـــــــرأة: (بغضب) وما هي القوة اذن؟
الـــرجـــــل: أن يكون انسانا ... يتقن عمله ... يفعل أشياء لها قيمة
المـــــــرأة: وأين القوة اذا لم يكسب
الـــرجـــــل: من يتقن عمله يكسب
المـــــــرأة: ألا تتقن أنت عملك!
الـــرجـــــل: (بتوجس) تلمحين الى أني لا أكسب مالا
المـــــــرأة: نكسب أنا وأنت ما يكفي قوت يومنا
الـــرجـــــل: لا أراك راضية
المـــــــرأة: راضية ! مالذي يرضي في هذه الحياة الصعبة؟
الـــرجـــــل: القناعة
المـــــــرأة: القناعة. ألا يقنع الناس الذين يكسبون بما يكفي لحياة لا ئقة
الـــرجـــــل: اننا نفعل ما بوسعنا . أنت تعملين .. وأنا أعمل فوق طاقتي
المـــــــرأة: وكيف نستقبل ضيفنا الجديد؟ بالقناعة!
الـــرجـــــل: بالقناعة والرضى وبالتفكير في دخل آخر
المـــــــرأة: حالمة أريد لأولادنا حياة جديدة. حياة عصرية كما يعيشها الآخرون
الـــرجـــــل: ومن لا يريد
المـــــــرأة: (تستطرد) كما في الأفلام
الـــرجـــــل: كما في التلفزيون

المـــــــرأة: وهل لدينا تلفزيون كي نحكم على ما يجري في العالم
الـــرجـــــل: خطوة أخرى ويكون لدينا
المـــــــرأة: سنة كاملة ونحن نجمع قيمته ، والناس لديها اثنان ... ثلاثة
الـــرجـــــل: ولديهم سيارة وشاليه قرب البحر
المـــــــرأة: هذا ما أريده لأولادنا .. لنا
الـــرجـــــل: سيتحقق لنا ما نريد
المـــــــرأة: (ساخرة) بالقناعة
الـــرجـــــل: وماذا تريدين مني أن أفعل
المـــــــرأة: أريدك أن تفكر في مستقبل القادم الجديد
الـــرجـــــل: (بغضب) الا أفكر ... ألا تظنين أني أعمل ليل نهار
المـــــــرأة: انك تفعل وأنا أشهد على ذلك . لكن ...
الـــرجـــــل: لكن ماذا؟
المـــــــرأة: أريدك أن تغير طريقة تفكيرك
الـــرجـــــل: (بعناد) قبل أن نتزوج كنت هكذا ... وسأبقى
المـــــــرأة: هذا، شأنك ولكني لا أريد لهذا الاسلوب أن ينتقل الى أولادنا
الـــرجـــــل: أعدك بأن أحضنهم من عدوى القناعة
المـــــــرأة: وأريدك أن تفكر في حاضرنا أيضا
الـــرجـــــل: حاضرنا هو الحب وانتظار من سيأتي بشيء أكبر من الحب
المـــــــرأة: حاضرنا هو الفقر وانتظار من سيأتي بكثير من القلق والخوف
الـــرجـــــل: كنت أظن أن حبي لك يحميك من القلق والخوف
المـــــــرأة: (معاتبة) هل غضبت؟ بل أنت غاضب أنت تعلم أني أحبك
الـــرجـــــل: (باستسلام) أعلم .. أعلم، وهذا ما يحيرني
المـــــــرأة: (بعد صمت) ألا تحب ابننا القادم؟
الـــرجـــــل: أحبه، انه المجهول الذي يعد الأمل
المـــــــرأة: اذن فلتفكر من أجله
الـــرجـــــل: كيف؟ ألا أفكر به في كل لحظة
المـــــــرأة: بل لنفكر في مستقبله ... لنفكر في أن تكون له القوة
الـــرجـــــل: (بحيرة) أية قوة تريدين له!

-٨-

« يجلس العجـوز على مقعد قديـم لكنه وثير ويتـدثر بغطاء سميك ينظـر الى النافذة . الزوجة تنظر اليه بعتب»

العجـــــوز: هكذا أفضل، فأنا أستطيع أن أنظر الى النافذة أيضا

الـــزوجـــة: ماكان علي أن أستمتع اليك، فالجلوس قد يتعبك

العجـــــوز: والانتظار ألا يتعبك؟

الـــزوجـــة: عد الى الاستلقاء وأنا أعدك ألا أنتظر أحدا

العجـــــوز: وكيف أعدك أنا ألا أنتظر أحدا، وأنا في الحقيقة أنتظر مثلك

الـــزوجـــة: (باستغراب) ولم تخف عني؟

العجـــــوز: أنا أنتظر أحدا لن يأتي

الـــزوجـــة: أحيانا لا أفهمك

العجـــــوز: وأنا أريدك أن تلقي عن كتفيك تلك العباءة الثقيلة التي اسمها الانتظار بلا أمل

الـــزوجـــة: لا أعلم من أين تجيئك تلك الثقة القاسية

العجـــــوز: قلت لك أنهم مشغولون بالحياة

الـــزوجـــة: لهم كل الحياة

العجـــــوز: الحياة كالبحر يزداد عطشك مع اقبالك عليها

الـــزوجـــة: لكن هذا لا يمنع من تذكر عجوزين في لحظة ... (تتوقف مترددة)

العجـــــوز: لا تخجلي من ذكرها هيا فإن اسمها اللحظة الصعبة

الـــزوجـــة: أقصد في كل لحظة. ألا نتذكرهم نحن في كل لحظة

العجـــــوز: أعتقد أنه حان الوقت لنفهم تلك المعادلات

الـــزوجـــة: أية معادلات؟

العجـــــوز: المعادلات الرياضية التي تتحكم فينا

الـــزوجـــة: لم أسمعك من قبل تتحدث عن مثل هذه المعادلات

العجـــــوز: الجامعات لا تعلمها

الـــزوجـــة: اخترعتها!

العجـــــوز: بل هي رحلة الحياة المستقيمة على خط قصير بين كهفين

الـــزوجـــة: (باستغراب) خط قصير بين كهفين!

العجـــــوز: خط يمتد بين رحـم الأم الذي ننمو فيه وبين حفرة القبـر التي نضمحل فيها (تتطلع اليه الزوجة بنظرة دهشة تخـالطها المحبة والاحترام، بينما هو يبدو وكأنـه أكثر قـوة من مـرضـه، ويتحـدث بتدفـق كأنمـا يحادث جمهـورا في محاضرة، أو أنه يدلي باعتراف)

العجـــــوز: مدة الحياة تساوي الزمن الذي نقضيه في الرحلة بين الرحم والقبر.

شكل الحياة يساوي الطريقة التي نقطع فيها تلك المسافة

أحدهم يهرول دون أن يعلم أنه يختصر الرحلـة. فالسرعة لا تتناسب مع مدة الحياة.

أحدهم عين له دوما على نقطة البداية ولا ينظر الى نقطة النهاية.

أحدهم يخلف وراءه البداية ويمضي دون نظرة واحدة الى الماضي.

رجل يراقب الآخرين كيف يراقبونه فيتعثر..

آخر يلاحقه الوهم فينحني على الأرض يلتقط كل شيء لأن الكسب هو في الحصول على أي شيء.
كنت أمشي مستقيم العود فانحنيت.
ابننا البكر تصور انه يستطيع أن يغير العالم فلاحقته الشبهة فكان الاختفاء له هو الطمأنينة.

الزوجة: (معلقة) اذن فأنت تعذره لأنه لم يأت

العجوز: (متابعا) الأوسط يدرب ذراعيه على الامتداد في كل اتجاه يقطف الثمار من كل غصن. الثمرة ناضجة ... عجرة فهذا لا يعنيه

الزوجة: (معلقة) التجارة تشغل الانسان دوما عن محبة الآخرين له

العجوز: (متابعا) التجارة ليست في تنمية الحساب في المصرف التجاري. التاجر العظيم من ينمي رصيده في قلوب الآخرين

الزوجة: (معترضة) ولكننا نحبه

العجوز: (متابعا) ابننا الأخير يهرول على الطريق لاهثا

الزوجة: (معلقة) الوظائف الحكومية متعبة وتستهلك حياة الانسان

العجوز: (الى الزوجة) المعادلة ليست واضحة في ذهنه

الزوجة: انه يرقى السلم درجة درجة

العجوز: ذات يوم حسبت انني اذا اتقنت تدريس الرياضيات في المدرسة الثانوية سأصبح استاذا في الجامعة

الزوجة: لكنك قضيت مرحلة وأنت تحاضر في الجامعة

العجوز: تصورت للحظة خادعة انه يمكن لي أن أصبح عميدا للكلية. ومنهم من يحسب أن الطريق الى الوزارة عمادة الكلية فرئاسة الجامعة، والنتيجة هي كرسي الوزارة

الزوجة: هذا يمكن أحيانا

العجوز: تلك هي لعبة الوهم التي وقع فيها ابننا

الزوجة: هل تلومه على طموحه؟

العجوز: بل أحزن من أجله جهله بأصول اللعبة

الزوجة: أية لعبة؟

العجوز: لعبة الغابة

الزوجة: الغابة!

العجوز: الغابة التي نمت على طرفي الطريق بين الكهفين. في البداية كان قانون الغابة له علاقة بالبقاء فكان التوازن بين الأحياء. اليوم يخل ذلك القانون بالتوازن

الزوجة: (بخوف) اني قلقة عليه

(يقرع الباب الخارجي . ينظر العجوز باتجاهه مغمضا. الزوجة سعيدة وكأن الروح ردت اليها.)

العجـــوز: أي غريب يأتي الينا

الـزوجـة: لا بد أنه أحد الأولاد (تهرع الى الخارج)

العجـــوز: (مغمضا يحـادث نفسه) كنـت أحلم. اليـوم انتظر. مـاالذي ينتظـر المسكينة سوى الوحدة. انه الخط المستقيم لا بد من عبوره

الـزوجـة: لم يكن أحد من الأولاد

العجـــوز: لا بد أنهم الجيران

الـزوجـة: رجل مـن العمارة المقابلـة يقول أن زوجته قـد تلد قبـل أوانها ويريـدني أن أساعده. هل أنا ممرضة أم قابلة؟

العجـــوز: العجـوز: لـك خـبرة وأنت أم وممـرضـة عريقة

الـزوجـة: المسكين كان يبكي

العجـــوز: اذن فاذهبي وخففي عنه وعن زوجته. لا بد انها في خطر

الـزوجـة: وكيف أتركك وحدك؟

العجـــوز: فرصة للاشتياق

الـزوجـة: (وهي ترتـدي معطفها وتحمل حقيبة التمريـض) لن أتأخر. إذا جـاء أحد من الأولاد قل له اني غاضبة

(تخرج بينما العجوز يلاحقها بنظراته)

العجـــوز: (يحادث نفسه) امرأة نبيلة لا تستحق الهجر ولا الوحدة. لا تستحق أن تكون حزينة بأي حال

ـ ٩ ـ

« في منزل الشـابين. الزوجة الممرضـة تخلع معطفها. الرجل الشـاب يدخل الى الغرفة الأخرى ليعود بعد لحظة تلاحقه أصوات استغاثة من زوجه»

الـرجـل: الرجـل: انهـا تستلـقي عـلى السرير تتألم

الـزوجـة: الزوجـة: سأراهـا. هل يشـرف عليـها طبيب

الـرجـل: سجلنا في مشفى التوليد، ولكن الأمور سارت بغير ما نتوقع

(تدخل الزوجة الى الغرفة)

الـرجـل: (وحيدا) أحمد الله انني لجأت الى ممرضة من الجيران

الـزوجـة: (من الداخل تصرخ) اسرع بالماء الساخن

(صوت المرأة تصرخ من ألم عظيم)

الـرجـل: (وهو يهرع الى الحمام) يا الهي

(الغرفة دون بشر يتنازع صمتها أصوات من الطرفين)

المـرأة: يا الهي ... سأموت

الـزوجـة: لن يموت أحد في ليلة كهذه(تنادي) الماء الساخن يا ولدي

الــــرجــــل الهي لا تدعها تموت

ـ ١٠ ـ

«العجوز يقوم بصعوبة من على المقعد ليتجه الى النافذة»

العجــــوز: ننتظر.... من منا لا ينتظر. أحد قادم . أحد ذاهب . بين المقعد والنافذة مسافة. بين الانتظار والانتظار مسافة.

(يستند بذراعيه الى النافذة ويتطلع الى الشارع)

العجــــوز: ياللمرأة الرائعة تحب دوما استقبال الحياة. ترى هل جاء القادم الجديد (يحس بتعب) أعلم أن أحدا من الأولاد لن يأتي.

(يتحسس ساعده ومن ثم صدره. يعاني من ضيق، يحاول أن يتحرك عائدا لكنه يسقط على حرف النافذة بلا حراك)

ـ ١١ ـ

«يبدو الآن المنزلان وكأنهما مشهد واحد. الساعة تمشي ويسمع لعقاربها ايقاع ملح. الرجل يحمل بين ذراعيه الوليد الجديد ويطوف به المكان فرحا».

الزوجة تدخل البيت وهي تتمتم بكلمات وكأنها تشرح لزوجها العجوز ما حدث. بعد لحظات تفاجأ بالعجوز منكبا على النافذة فتصرخ جزعة».

الــــزوجــــة: كانت فرحة الأب هائلة (تنظر الى النافذة) يا الهي

الــــرجــــل: (تتداخل كلماته مع بكاء ابنه) أهلا بك يا أمير المستقبل

الــــزوجــــة: (وهي تحتضن العجوز باكية) ليس عدلا أن ترحل وحيدا هكذا

(يتداخل نحيب الزوجة ببكاء الطفل الوحيد)

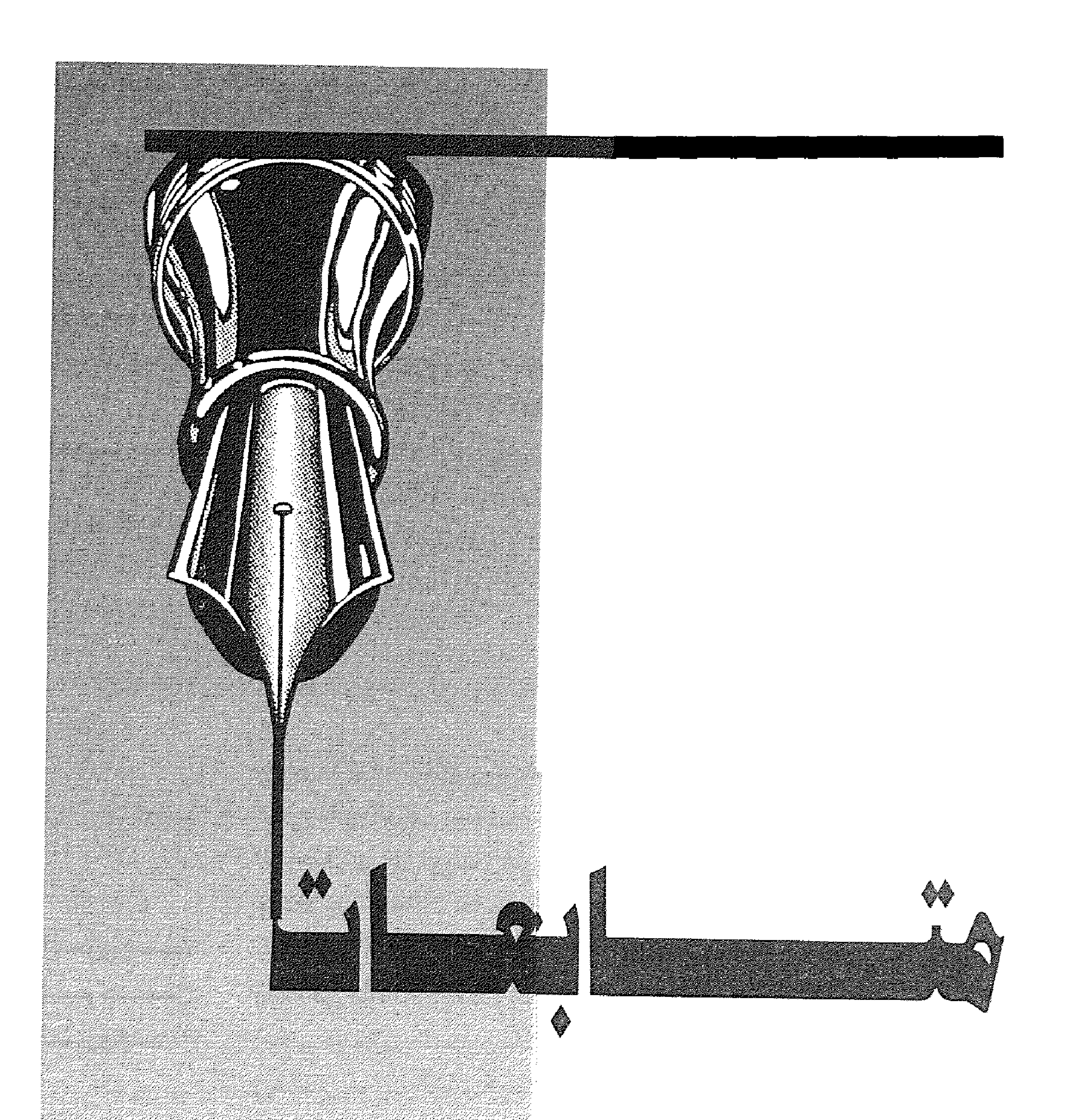
الــــرجــــل: (وهو يعود بابنه الى غرفة النوم) الآن ابتدأت حياة جديدة

الــــزوجــــة: (تعاود الامساك بذراع العجوز متفحصة نبضه) هل توقف كل شيء (تقبل جبينه وكأنه طفل تحنو عليه) الآن ابتدأ انتظار اللحظة التي لا بد منها، وهي آتية أيها الحبيب. آتية .... آتية.

(يتداخل نحيب الزوجة ببكاء الطفل الوليد، بنبض الساعة المتعاظم والذي سيغطي على كل شيء مع الحلول التدريجي للظلام الكامل)

(بعد لحظات تتصاعد بهدوء حركة الحياة في المدينة مع ضوء غامر للمشهد الذي بات بلا أشخاص. همسات. صراخ. أصوات سيارات. أهازيج. تصفيق. مواء قطط. ايقاع قطرات المطر بعد رعد. آذان الميت، ثم أغنية عاطفية. تعليقات سياسية متشابكة من الراديو مقطع شعري . . . .

انتهت يوم ١٩٩٥/٢/٧



■ النقد الأدبي في القرن العشرين

عبد الكريم المقداد



النقد الأدبي في القرن العشرين

عرض: عبد الكريم المقداد

أوسع بانوراما للنقد الأدبي وجدت حتى الآن:

على طبق متفرد مشغول بالجهد والدأب والأناة، يقدم الدكتور قاسم المقداد، أستاذ اللسانيات العامة وتاريخ الفكر القديم في جامعة دمشق، قسم اللغة الفرنسية، ترجمة متميزة لبانوراما أدبية نقدية شاملة، تستحضر كل مدارس النقد الأدبي منذ بدايات هذا القرن وحتى إرهاصاته الأخيرة.

والمتتبع لشئون الأدب ونقده سيحدس منذ الوقفة الأولى مع غلاف الكتاب أنه أمام عمل مترع بالرصانة والجدية ومتعة الفائدة. فالمؤلف (جان إيف تادييه)، الأستاذ في جامعة السوربون الجديدة، واحد من أعلام النقد الفرنسي، وله باع طولى في مناوشة الرواية على وجه الخصوص. أما الناقد، الأستاذ في جامعة دمشق، ومدرس النقد الغربي والأدب العالمي في المعهد العالي للفنون المسرحية، فهو

عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب في دمشق. وإذن...فأنت مدعو لوجبة دسمة يقدمها لك مهرة متخصصون.

يأتيك (النقد الأدبي في القرن العشرين) في مقدمة وعشرة فصول وخاتمة، جاهدا لوضعك أمام ما أنتجه الفكر النقدي الأدبي خلال قرن مديد أوشك على الكمال. والمعروف أن ما شهده هذا القرن من مدارس نقدية لم يشهده سواه. الأمر الذي صعب مهمة هذا المؤلف وأغراه بالتطاول، رغم التكثيف والإيجاز. فجاء في أربعمائة وخمس وثلاثين صفحة من القطع الكبير.

ولما كان اعتمد التسلسل التاريخي في الظهور، كان من المنطقي أن يعقد أول فصوله لمدرسة تعد أساسا لنهضة النقد في القرن العشرين، ألا وهي المدرسة الشكلية الروسية. حيث يتتبع هذا الفصل مراحل هذه المدرسة منذ (حلقة موسكو الألسنية) عام (١٩١٤) إلى (جمعية دراسة اللغة الشعرية) عام (١٩١٧)، ثم (حلقة براغ) عام (١٩٢٦)، وحتى صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي بحل كافة المجموعات الأدبية عام (١٩٣٢).

خلال ذلك نتعرف على أهم إنجازات هذه المدرسة في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، والانتقال من مفهوم الشكل إلى الوسيلة فالوظيفة، واعتبار الشعر شكلا خاصا من أشكال الخطاب له سماته اللغوية الخاصة، ثم الانشغال على طرائق التعبير بأدوات مختلفة ومتميزة أدت إلى تطور الأشكال وافتراع جديد فيها.

ومن الطبيعي، والحال هذا، أن نقف عند أهم أعلام هذه المدرسة مثل (توماشفسكي) الذي أرسى مفاهيم الحكاية والخطاب والتخييل والسرد. و(شكلوفسكي) الذي أكد ما ذهب إليه (توماشفسكي) وتوسع فيه أكثر من خلال معالجة الأبنية القصصية والروائية، وتحليل النص السردي، وإصراره على حقيقة كون الأدب واقعا موازيا وليس ظلا للواقع. كما لا ينسى المؤلف إسهامات (تينيانوف) في تحليل الشعر وتمييزه بين زمن الشعر وزمن النثر من حيث تنامي وحدات الإيقاع الدلالي حيث أكد على دلالة المفردة ضمن سياقها فحسب.

أما عند التطرق إلى (حلقة براغ) فنقف عند شعلة هذه الحلقة (رومان جاكوبسون) في دراساته الألسنية على الشعر والنثر،وبحثه في الأسباب التي تجعل من الرسالة الكلامية عملا فنيا، واشتغاله على نظرية الاتصال، وتأكيده على ضرورة التعمق في الألسنية والتبصر في قدراتها الرائدة وثراء فوائدها في مجالي الأدب والنقد الأدبي. وغني عن القول ما وقرته هذه الآراء وغيرها من الدراسات الشكلية الروسية من أسس لنهضة نقدية أدبية حقيقية.

على أن ما يلفت الانتباه منذ بدايات هذا الفصل هو ذلك الجهد الذي أولاه المترجم للكتاب. فهو لم يكتف بترجمة الأصل وحسب، بل عمد إلى تعريف كل ما جاء في المتن من أمور قد تشكل على القارىء العربي، والتي عرضت في سياقات المؤلف دونما تنويه أو إحالة إلى فحوى. فجاءت الهوامش التي وضعها المترجم ضرورات واجبة الحضور في النص العربي لما لفقدها من تعطيل لسيرورة النص وإرباك للقارىء العربي. ولم يتخل المترجم عن هذه الهوامش، رغم ما بذله فيها من جهود إضافية، حتى نهاية الكتاب.

في (النقد الألماني) وهو مبحث الفصل الثاني من هذا الكتاب، يعرض المؤلف لخمسة من عمالقة النقد الألماني، مختصرا أهم ما اضطلع به كل منهم في مساره النقدي. فيظهر (فريدريك غوندولف) وقد أبدى اهتماما كبيرا بوحدة المبدع، تلك الوحدة الروحية والجسدية التي تظهر كحركة وكشكل في آن معا، وهي وحدة دينامية أبعد ما تكون عن السكونية. أما (أرنست ــ روبير كورتيوس) فقد كان أكثر اهتماما بالأسلوب، حيث تمسك بفكرة الشمولية والتماسك والتناغم في النص وضرورة إحاطة المبدع بموضوعه من نظرة واحدة. في حين

اشتغل (أويرباخ) على عزل وإعادة إنتاج نصوص تعود إلى عصور مختلفة، ثم مقاربتها مركزا على المستويات الأسلوبية للتمثيل الأدبي. وفي الوقت الذي اقترب خلاله (سبيتزر) من علم الدلالة والأسلوبية، وحاول إظهار النبض الداخلي للنص، نرى (فريدريش) يتصدى لتقنيات الشعر الحديث محاولا تفسير بعض غرائبيات ونقائض وتصادميات هذا الشعر.

لا شك أن اختصارنا للمختصر، أساسا، يغيب الكثير الممتع من التفاصيل الضرورية لمسايرة خيوط الآراء النقدية. ذلك أن محاولتنا هنا تستهدف النقاط اللمع الأساسية المبثوثة في كل فصل، والتي لا تستقيم بغير شيء من التفصيل، المستنكف بدوره عن ترك موطنه الشاسع (الكتاب) إلى مكان ضيق ومحدود من صفحات المتابعة، ولكن..تبقى النبذة السياحية عن المكان ضرورة لإغراء السائح باستظلال فيئه.

بعدما رأينا ابتعاد المدرستين السابقتين عن مبدع الأثر، وتركيزهما على الأشكال، يقترب الفصل الثالث من (مدرسة جنيف)المتميزة بعودتها إلى وعي المبدع، واهتمامها بالبعدين النفسي والفلسفي. وهنا نطالع إسهامات مدرسة جنيف وعلى رأسهم (مارسيل ريمون) الذي عارض النزعة التعليمية في النقد، وقلص دور التاريخ إلى حدوده الدنيا محاولا النفاذ إلى عمق النص لإقامة العلائق بين الجزء والكل، وبين الكل والجزء، مهتما بعض الشيء بالتعليق النفسي والفلسفي. وقد تابع (ألبير بيغان) نهج (ريمون) في استبعاد التاريخ الأدبي والمقولات الوصفية الجاهزة. لكنه عول أكثر على فلسفة الفن، ومحاولة كشف الأسئلة التي يثيرها النص، فاصلا العمل عن بعديه الاجتماعي والسياسي. في حين استغرق (جورج بوليه) في ميتافيزيقيا الشعر وشعر الميتافيزيقيا، مهتما بتتبع النظام العقلي لكل كاتب، يساعده في ذلك اتكاء على التحليل الفلسفي والوجودي. أما (جان روسيه) و (ستاروبنسكي) فقد شغفا بالعودة إلى وعي الكاتب، والذهاب خلف الكوامن الدلالية في النص. وقد ظهر اهتمام (روسيه) جليا بعلم الجمال وملاحقة مظاهر الأبنية السردية.

سيبقى الاهتمام بالبعد النفسي مسايرا لنا في الفصل الرابع (نقد الخيال) لكن على درجة أعمق، واستغلال أدق. فنرى (غاستون باشلار) يحاول إعادة اكتشاف عالم روح الفنان من خلال صوره، ومن خلال الظلال النفسية اللاواعية التي تترك حضورها على اللغة. ونرى (ديوران) يتماهى مع كيفية انتظام الخيال في الأساطير عن طريق ملاحقة المعنى النفسي والسوسيولوجي للأساطير. ثم يأتي (نورثروب فراي) ليبلور أنثروبولوجيا التخييل، ويعقد دراسات قيمة توسع من مفاهيم التخييل، وتلامس الحساس من مفاصل النصوص.

نلاحظ أيضا أن روح التخييل قد سحبت ظلالها على الفصل الخامس من هذا الكتاب (النقد التحليلي النفسي)، ولكن مع استغراق أشد في ملاحقة البعد النفسي والتركيز على المسارب النفسية اللاواعية في النص. وقد عرض هذا الفصل للعديد من أقطاب هذا الاتجاه مثل (فرويد) و(مورون) و(مارت روبير).

وحتى لا نغمط المترجم حقه، يتوجب علينا تسجيل نقطة حساسة لصالحه، قبل متابعة الآتي من الفصول. ذلك أنه اجتهد في معالجة المصطلحات النقدية الكثيرة في ثنايا هذا الكتاب، فعمد في كثير من الأحيان إلى ترجمة المصطلح، كما جرى التواضع عليه في اللغة العربية،ثم أتبعه بإيجاز تفسيري وضعه بين قوسين، وضمن المتن ذاته. وهكذا ضمن تواصل القارىء مع النص وأغناه عن قطع القراءة للعودة إلى مسرد المصطلحات، مستحوذا بذلك على انتباه القارىء، ومحافظا على تركيزه إلى حد كبير.

بعيدا عن الوعي الفردي وتحليلات لاوعي الكاتب، تنعقد الصلات بين العمل الأدبي والمجتمع المعيشي. ويبدأ الخوض في تشعبات هذه العلاقة في الفصل السادس (سوسيولوجيا

الأدب) حيث نتعرف إلى مؤسسي هذه المدرسة وأولهم الناقد الشهير (جورج لوكاش).

ربط (لوكاش) تطور الأدب بتطور المجتمع إذ إن «الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مخلخل». إضافة إلى اهتمامه بالعلاقة المتبادلة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، وبين مفهوم العالم والشكل الفني الذي يشتق منه. ناهيك عن اجتهاداته في دراسة الرواية التاريخية كمحطة للتطور التاريخي، ودراساته للرواية الاجتماعية، واهتمامه بالفعل المتبادل بينها وبين الرواية التاريخية. فالأولى تجعل الثانية ممكنة، والثانية تحول الأولى إلى تاريخ حقيقي للحاضر.

(لوسيان غولدمان) هو المؤسس الثاني الذي اهتم بالمادية التاريخية بوصفها قائمة على أن الأدب والفلسفة هما تعبيران عن رؤية للعالم. وأن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية. وذلك طبعا دون إغفال القيمة الجمالية للعمل. ولكن يجب التنبه إلى أن غولدمان لا يعتبر التفسير السوسيولوجي قادرا على الإحاطة بالعمل الفني،إنما هو خطوة أولى لازمة على هذا الطريق.

بعد ذلك يعرض لنا هذا الفصل مفاصل نقدية حساسة وغاية في الأهمية تعاملت معها هذه المدرسة بكثير من الحذق والتعمق. فقد بحثت الأبعاد الدلالية والتركيبة والسردية للنصوص، واجتهدت في دراسة سوسيولوجيا القراءة والعلاقات المتداخلة المؤثرة في وعلى سيرورة القراءة. كما لم تنسَ الخوض في كيفية الاستقبال أو التلقي عند القارىء أو المشاهد، بل توسعت في دراسة أنماط ومراحل التلقي، متتبعة القيم الجمالية للتلقي.

لكن الثورة النقدية الأعمق كانت مع اللسانيات في بداية الستينيات من هذا القرن، حيث تم اعتماد الأدب على أنه لغة قبل كل شيء، في مادته وأداته المحملة بالمعنى. وهذا ما سيبحث فيه الفصل السابع، عارضا لأبحاث رائدي اللسانيات البنيوية: (جاكوبسون) و(أميل بنفينيست). فما اللسان إلا نسق تتحد أجزاؤه ويقوم بتنظيم علاقات متمفصلة، تختلف عن بعضها، وتحدد بعضها بالتناوب. وقد تسنى لـ (جاكوبسون) و(بنفينيست) البحث في زمن التاريخ وزمن الخطاب، وبالتالي التمييز بين زمن الخطاب وزمن السرد.

أما (فيزيش) فقد طرح الألسنية النصية كتطوير للألسنة البنيوية، وعمد إلى تفجير إطار المقطع في علم وظائف لأصوات وإطار الكلمة في علم المعاني، وتفجير الجملة في علم التراكيب. في حين اهتم (فاليري) بتحليل وظائف اللغة، واشتغل على الحساسية الخاصة القائمة في المسافة بين المعنى والعلامة.

وفي إطار الأسلوبية، كفرع من اللسانيات، نتعرف إلى جهود (مايكل ريفاتير) في دراسته للأسلوب على ضوء الألسنية البنيوية، ثم معالجته للشعرية والسيميائية، وافتراعه عدة أنواع للأسلوبية كالأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية السياقية، وأسلوبية الانزياح. وفي نهاية الفصل يؤكد المؤلف على ما فعلته اللسانيات من بحث للبلاغة وبحث في الاستعارة والكناية والمجاز والقلب والربط و..الخ بعد أن استبعد تعليم البلاغة منذ نهاية القرن التاسع عشر.

عن (علامية الأدب) التي تمر ظاهريا عبر المناهج والفروع المعرفية الأخرى التي تعالج بدورها العلامات، كما تتقاطع مع الألسنية التي تتضمنها وتنشأ عنها لتنتهي في آخر الأمر إلى علم الاجتماع، ينعقد الفصل الثامن فنتابع تطور العلامية الأدبية من الناحيتين النظرية والتطبيقية. فنتابع اجتهادات الناقد المعروف (رولان بارت) في معالجته العديد من المفاهيم النقدية مثل: الأصالة والمرجعية، الإيحاء في اللغة الشعرية، والدال والمدلول، اللسان والكلام..الخ. كما نطلع في ذات الوقت على جهود (بروب) في معالجته أشكال وقوانين البنية الحكائية. ثم محاولات (غريماس) تحليل

القصص الأسطورية اعتمادا على مفاهيم: العاقل، المرسل، الموضوع...الخ.

وفي مفصل مهم لهذه المدرسة، تشكله مجلة (تل كل)، تقدم (جوليا كريستيفا) دراسات رائدة عن مفاهيم النص والكتابة والتناص، إضافة إلى تحليلها البنية الروائية تحليلا دلاليا. كما عمدت أيضا إلى إجراء تقابل بين النص التوليدي القائم على العامل والتناص والمجموعات السردية، وبين النص الظاهرة القائم على الاستشهادات والنقل الحرفي والحالات السردية. ولا تزال أبحاث (كريستيفا) نقاط علام بارزة لا يمكن الاستغناء عنها في أيامنا الحاضرة.

سيتواصل التأكيد على هذه المعطيات، والتركيز على مفاصل النص وطرائق بنائه بشكل مفصل في الفصل التاسع حيث (الشعرية). فنرى كيف اهتم (فورستر) بشعرية النثر، منطلقا في دراسته للرواية من سبع مقولات ضرورية هي: القصة، الشخوص، الحبكة، الخيال، النبوءة، البنية، الإيقاع. كما اهتم (واين بوشا) بمعاينة أنماط السرد وتحديد موقعي المؤلف والقارىء. مثلما اجتهد وقدم بحق تحليلات قيمة عن العرض والمشهد والتعليق وبنية السرد في النص الروائي.

أما الفرنسي (جيرار جينيت) فقد تم له استقصاء مختلف احتمالات الخطاب، ومناقشة قضايا المسرود مهتما بالزمن والصيغة والصوت. إضافة إلى بحثه في مسائل غاية في الأهمية مثل مسألة التلقي، ومسألة التناص، ومسألة الترافق. زد على ذلك افتراعه مصطلحات خاصة كالنصية الأولى، والنصية الضامة.

لاحقا سنرى أن (الشعرية) لم تقف عند حدود النثر، بل كانت هناك أبحاث متساوقة تعالج شعرية الشعر، شارك فيها كوكبة من الأسماء البارزة مثل (إليوت) و(امبسون)، و(كوهين) في تركيزه على نظرية الانزياح، و(غريماس) في اعتماده فرضية التشاكل. ناهيك عن اهتمام (الشعرية) بدراسة كيفية استقبال النصوص،وطرح مفهوم القارىء المنتج، والنظر في كيفية الأبنية النصية، واعتماد وظائف النصوص ضمن سياقاتها.

بعد ذلك سيكتشف أصحاب المناهج الحديثة في النقد الأدبي، بدءا بالنقد النفسي، وإلى سوسيولوجيا النقد والشعرية، ميدانا كبيرا تقدمه المسودات والمخطوطات والنشر المتتالي للدراسة.

هذا الميدان هو ميدان (النقد التكويني) الذي سيحتل الفصل العاشر والأخير من هذا الكتاب. ويجهد هذا النقد في محاولة الدخول إلى محترف الفنان بغية الوقوف على الكيفية التي يتم فيها الإبداع.

وهنا تتم ملاحظة المراحل التي يمر بها العمل الإبداعي قبل إرساله إلى المطبعة. فيتسنى ملاحظة نشاط فكر الكاتب، وكيفية تطور آليته العقلية، وطرائق إبداعه الحسي. إذن .هو نقد يلاحق المسودات والتصويبات العديدة والتواريخ والرتوش والحواشي والتشطيبات. ويقوم بإخضاع كل ذلك للتحليل النفسي بغية مقاربة يخيل أنها الألصق والأجدى. المحاولات مازالت جارية، والقابل من الأيام سيتكفل بالنتائج.

على أن الحقيقة، كما يقول الكاتب في نهاية هذا الفصل، إن الناقد الذي يحمل العمل الدؤوب على ما لم ينشر، وعلى المراسلات وتاريخ العمل، قد لا يظهر إلا مثل عازفي الأورغ الماهرين، حيث تقوم تقاسيمهم على مدار الكونشرتو. بالمقابل فإن وصف التكوين بدون تفسير لا يكفي. وعلى أية حال فإن عصرا أكثر حساسية إزاء الإبداع الأدبي في طور التشكل، عليه إزاء النتائج المنحرفة والأعمال المفتوحة، والكمال المغلق أن يجد نفسه في هذا المعترك. وفي هذه اللعبة التي تجتمع وتفترق فيها ـ إلى ما لا نهاية ـ كائنات اللغة.

ختاما..نذكر أن ما جاء في هذا العرض السريع ما هو إلا نظرة عجلى على مؤلف شامل ومكثف، تؤكد وزارة الثقافة السورية ــ الناشر لهذا العمل ـ على أنه أوسع بانوراما للنقد الأدبي في العالم وجدت حتى الآن.



الرابطة في شهر

■ (لقاءات ـ محاضرات)

حفل استقبال معالي وزير الثقافة الكيني

استقبلت الرابطة هذا الشهر معالي وزير الثقافة الكيني حسين معلم محمد بحضور عدد من الكتاب والمثقفين. وأدارت الحوار معه الكاتبة ليلى العثمان حول أهم الملامح في المشهد الثقافي الكيني، ومدى مساهمة المرأة في الحياة السياسية والثقافية.

وألقى كل من الشاعر أحمد السقاف والشاعر يعقوب السبيعي بعض قصائدهم ترحيبا بالوزير الضيف. كما تم تبادل بعض الكتب والمجلات الأدبية، والتقاط عدد من الصور التذكارية.

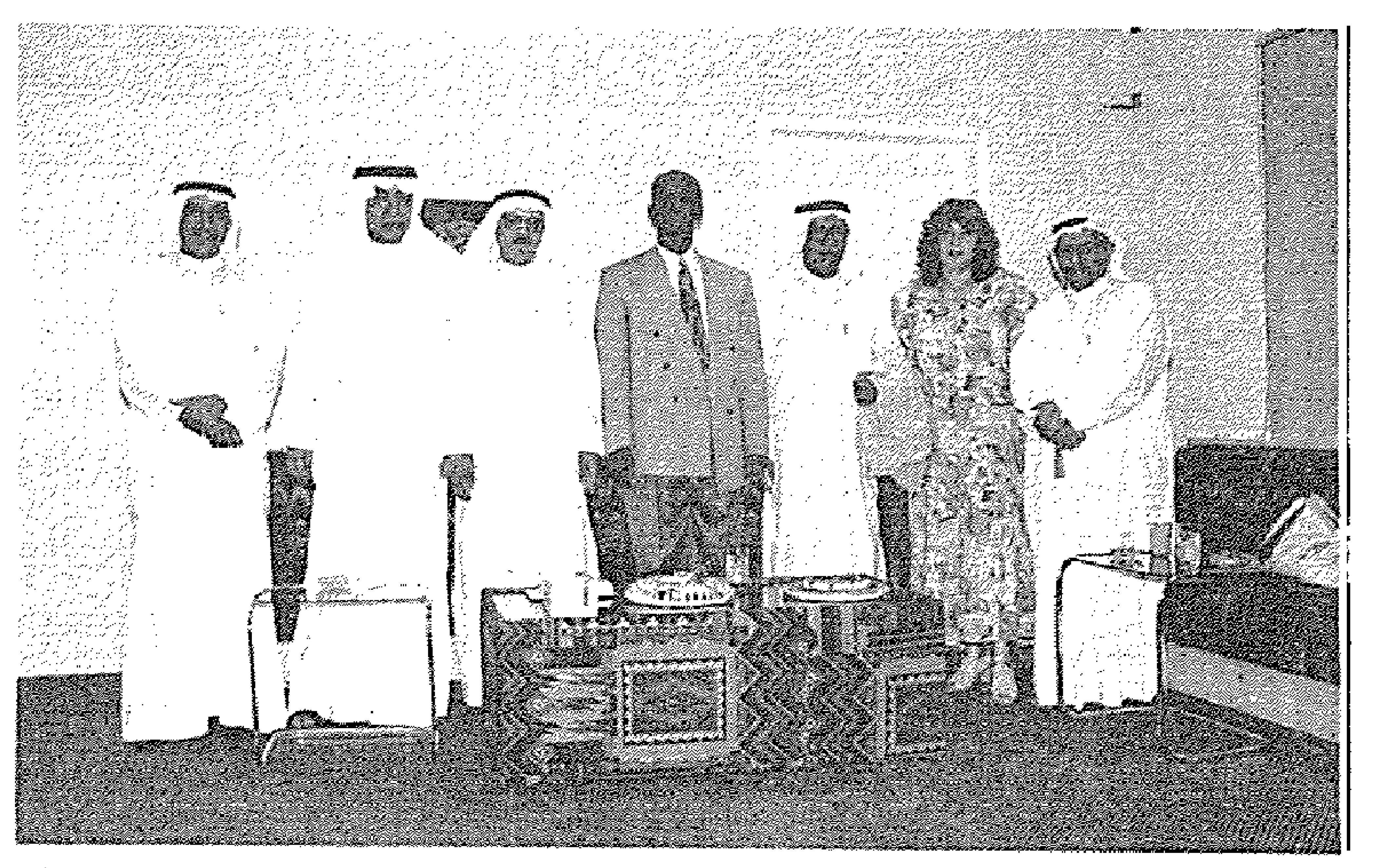
كمااستقبلت رابطة الأدباء الأستاذ يوسف عزيزي أحد أعضاء الوفد الصحفي الإيراني الذي زار الكويت بدعوة من وزارة الإعلام.

وحضر اللقاء أمين عام الرابطة الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان، وأمين السر الكاتبة ليلى العثمان، والأستاذ الشاعر أحمد السقاف،والأستاذ عبد الرزاق البصير، وعدد من الأدباء والصحفيين.

ودار الحديث مع الكاتب الضيف حول شئون الثقافة والأدب، والرقابة والحركة الفنية، والمسرح والسينما، وقضايا الترجمة بين الأدبين.

وقد أبدى الزائر الضيف إعجابه بالمناخ الثقافي في الكويت، وأشاد بمستوى الحوارات الجادة التي أجراها مع عدد من أعضاء الرابطة.

أما على مستوى النشاط الثقافي فقد ألقى الأستاذ عامر دياب التميمي رئيس الجمعية الاقتصادية الكويتية محاضرته حول: علاقة الأدب بالاقتصاد. كما ألقى الدكتور حسن خليل (الأستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية) محاضرته حول تطور التعبير الحركي وعلاقته بالمسرح. ومن المقرر أن تستضيف الرابطة كلا من د. جاسم عواد الجدي ليحاضر حول البيئة في الأدب الكويتي. والدكتورة بربارا ميتلاك لتحاضر حول أدب الحرب.



□ من اليمين: سليمان الحزامي - ليلى العثمان - أحمد السقاف - معالي وزير الثقافة الكيني - خالد سالم - هاشم السبتي - عبدالله خلف.

محاضرات: الاقتصاد والأدب
أ- عامر ذياب التميمي رئيس الجمعية الاقتصادية الكويتية

هل ثمة علاقة بين الاقتصاد والأدب، تردد هذا السؤال على العديد من المهتمين، وقد تراءى للبعض بأن الأدب أبعد ما يكون عن الاقتصاد، فهل هذه هي الحقيقة؟.

يعتقد كثير من الأدباء والفنانين أن علم الاقتصاد هو أكثر العلوم الاجتماعية جفافا وتجريدا، ولذلك فإن المختصين هم الأكثر بعدا عن الأدب والثقافة الإنسانية. وتزايد هذا

الشعور في السنوات الأخيرة بعد أن اعتمد الاقتصاديون في تحليلاتهم على النماذج الرياضية المتطورة لاستقرار الواقع الاقتصادي العام، وتقييم أوضاع المؤسسات الاقتصادية بكافة أنواعها. ولذلك فإن المرء يجد القليل من الأدباء الذين يطلعون على الدراسات الاقتصادية، أو حتى المقالات التي يكتبها اقتصاديون.

لكن في الجانب الآخر لا نجد الصورة بهذا الشكل. هناك اقتصاديون أدباء يكتبون القصة، أو يقرضون الشعر، وهناك نقاد في الأدب من الاقتصاديين. ولا شك أن قدرة العديد من الاقتصاديين على تحليل الأوضاع الاقتصادية، ولمس بعضهم للمعضلات الاجتماعية التي تنشأ عن تدهور الاقتصاد يجعلهم قادرين على تصوير النتائج التي يعاني منها البشر تصويرا أدبيا..كما إن احتكاك العديد من الاقتصاديين بالحياة التي يعيشها رجال الأعمال وكبار المسئولين في المؤسسات المالية والاقتصادية تمكنهم من نسج روايات وقصص عن هذه الحياة.

ولقد برز في العديد من الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة عدد من رجال الأعمال والاقتصاديين الذين برعوا في كتابة القصة والرواية..ومن أشهر هؤلاء بول اردمان Pual Erdman الذي كتب روايتين مشهورتين هما the Crash of 79 ، «انهيار ٧٩» و the P anic of 89 أو هلع ٨٩. وفي الرواية الأولى يتخيل الكاتب عملية غزو من قبل شاه إيران لمنطقة الخليج العربي للسيطرة على الثروة النفطية، حيث تعجز إمكانيات إيران عن تمويل برنامج التسلح التقليدي والنووي الذي يضطلع به الشاه آنذاك..وفي الرواية يسرد الكاتب العلاقات بين الحكومات الغربية والبنوك، وقيام البنوك السويسرية بتمويل برنامج الشاه.

أما في الرواية الثانية يحاول الكاتب أن يصور كيف يمكن أن تسقط أو تتساقط المؤسسات المالية نتيجة للطعم، وكيف تنهار الأسواق المالية وتتدهور أسعار صرف العملات الرئيسية ومنها الدولار..وفي كلتا الروايتين يتخيل الكاتب العلاقات بين الساسة ورجال الأعمال، وبين أصحاب النفوذ والنساء، وبطريقة لا تخلو من الواقعية.. وبطبيعة الحال لا يمكن أن تكتب أي من هاتين الروايتين بهذا الوصف الدقيق لولا خلفية الكاتب وعلاقاته برجال الأعمال وعالم المال والاقتصاد.

وهناك العديد من القصص والروايات التي كتبت عن المجتمع النتائج الإنسانية المذهلة التي نتجت عن وقائع اقتصادية، ومن أهم هذه الروايات في العصر الحديث البؤساء لفيكتور هيجو، وهناك الآمال العظام أو Great Expectations لشارلز ديكنز وغيرها من أعمال أدبية رائعة..فهل كان يمكن أن تكتب هذه القصص والروايات لولا إلمام وأحاسيس كتابها بالواقع الاقتصادي والاجتماعي المحيط بهم.

في الأسابيع الأخيرة برزت في الصحافة البريطانية أخبار عن علاقة غرامية بين نائب محافظ بنك إنجلترا Banck of England وهو البنك المركزي في بريطانيا، وبين كاتبة اقتصادية، وقد أدت هذه الأخبار إلى استقالة نائب المحافظ من منصبه وهو Rupert Pennaunt Rea..وأهم من هذه الأخبار والإستقالة إن هذا الرجل كان قد كتب رواية عن علاقة غرامية بين رجل أعمال متزوج وامرأة تعمل في الصحافة، ونشرت هذه الرواية قبل سنوات قليلة وكأنه يروي قصة حياته.

ولا يقتصر الأمر على كتابة الرواية، ولكن المعلومات الاقتصادية قد توفر إلهامات ناتجة عن التجارب الحياتية للشعراء والفنانين بكافة تعبيراتهم ليطوروا من إمكانياتهم في الإبداع الأدبي. ومن المؤكد إن الأدباء الذين يتابعون القضايا سوف يجدون أن في جعبتهم العديد من المعلومات والحقائق التي يمكن أن تصاغ في أعمال أدبية رفيعة، وبعضها يمكن أن يكون من

النوع الخالد..ولو تابع أدباء الكويت نتائج أزمة المناخ لربما وجدوا ما استحق كتابته من أعمال أدبية..وسوف يجد كتابنا بأن المستقبل حافل بالنتائج الاقتصادية التي يمكن أن تصاغ كأعمال أدبية.

وفي الأدب العربي هناك العديد من الأعمال التي عكست نتائج اقتصادية، خصوصا في روايات نجيب محفوظ، حيث نجد معاناة المصريين، وخصوصا أبناء الطبقات الوسطى، وكيفية مواجهتهم للحياة في ظل ظروف اقتصادية صعبة. وهناك أعمال حديثة تتمحور حول العمالة المصرية المهاجرة، وظروف الريف والمدن في مصر نتيجة لهجرة الأبناء وعودتهم وانعكاس ذلك على الحياة وحياة أسرهم بشكل خاص، ويبرز ذلك في كتابات يوسف القعيد وعبد الوهاب الأسواني وغيرهم.

في الكويت استطاع وليد الرجيب تصوير تطور الحياة الاقتصادية من خلال بعض قصصه القصيرة، ورواية «بدرية» والتي صاغ فيها تصورات واقعية لانتقال البلاد إلى حياة ما بعد عصر النفط، وما رافق ذلك من تبدلات اقتصادية واجتماعية..وصور الرجيب عمليات التثمين وأثرها في حياة الأفراد والأسر، وكذلك مسألة توزيع بيوت ذوي الدخل المحدود وآثار الانتظار على الأسر محدودة الدخل، كما أوضح تطور حياة العمال، خصوصا في قطاع النفط.

ولا بد أن هناك كتابا في الكويت وفي الخليج قد تعاطوا مع المسائل الاقتصادية أدبيا، إلا أنني لم أطلع على أعمالهم، وربما أبدع بعض منهم..وليس مطلوبا من هؤلاء الكتاب الإلمام بكافة التفاصيل الاقتصادية، لكن لا بد أن يتوافر لهم حس المتابعة للقضايا الاقتصادية، وخصوصا العامة منها، لكي يمكن لهم من الاستفادة منها في صياغاتهم الأدبية.

وقد يكون من المفيد ربط الأدب بالاقتصاد من خلال الدراسات الجامعية، حيث يمكن أن يتوافر لدارسي الاقتصاد فرص دراسة الأدب بشكل مكثف، وتحسين قدرتهم على الكتابة باللغة العربية، حيث نجد أن الكثير من هؤلاء الاقتصاديين يفتقرون لإمكانية التعبير لغويا وبشكل مفيد..كما يمكن لدارسي الأدب الاطلاع على الاقتصاد من حيث أنه علم اجتماع مهم وأساسي في حياة الأفراد والشعوب، ولا بد من مراعاة هذا العلم والاستفادة منه في فهم الحياة والواقع واكتشاف قضايا يستفاد منها في الأعمال الأدبية. ولا شك أن هذا الاقتراح يمثل تحديا لواضعي المناهج في الجامعة ويتطلب ابتكارا وخيالا لوضع أسس لربط الأدب بالاقتصاد. لكن ذلك ليس بالمهمة المستحيلة، ويمكن للعديد من الأساتذة من وضع تصورات واقعية لهذه الدراسات.

وأود أن أطالب الأدباء، بكافة مشاربهم، بمتابعة المسائل الاقتصادية، وما يكتبه الاقتصاديون لكي يتمتعوا بهذه المعرفة الحياتية المهمة، ويستفيدوا منها في أعمالهم. ولا أنكر بأن هناك الكتابات الاقتصادية الجافة التي ربما لا يستسيغها الأدباء والشعراء والفنانون، لكنهم سيجدون كتابات يمكن قراءتها والاستفادة منها..كما أنهم سيجدون أن الاقتصاديين من أكثر الناس حساسية، والأكثر قربا للمعاناة الإنسانية، وهم أيضا من أشد الناس حرصا على معالجة الأوضاع الصعبة.. وقد تجدون الاقتصاديين أكثر الناس مودة إليكم.

محاضرات:

تطور التعبير الحركي وعلاقته بالمسرح

د. حسن خليل

عنوان المحاضرة يدل على أن محاورها هي: التعبير الحركي (الحركة) والمسرح. فالتعبير هو رد فعل لفعل حدث للإنسان سواء كان داخليا أم كان خارجيا. وسواء كان رد الفعل إراديا (أي تحت سيطرة الوعي والشعور) أولا شعوريا لا

إراديا فإن التعبير هو ما يجيش بداخل الإنسان من حب وكره وسعادة وألم. وتختلف وسائل التعبير وأشكاله من شخص لآخر ومن مجتمع إلى مجتمع فهناك التعبير بالكلمة والتعبير بالحركة والتعبير باللون والتشكيل واللحن.

يقصد بالحركة كل تقدم يحدث تلقائيا أو عمدا في المكان ويأخذ زمنا معينا وللحركة خواص سلبية وأخرى إيجابية ــ فالخواص الإيجابية تتعلق بتحقيق فعل معين (Action) والخواص السلبية تتعلق بتفادي فعل معين أو الابتعاد عن فعل معين، وكما في الحياة، فليس هناك حركة معينة إلا ولها دوافع معينة أيضا. مما لا شك فيها أن الحركة وجدت قبل الكلمة بدليل أن الجنين يتحرك في بطن أمه قبل أن يولد. لذا فإن الحركة هي أساس الحياة. فإذا توقفت الحركة توقفت الحياة. ولذا فقد ارتبطت الحركة بالإيقاع، وأصبحت الحركة والإيقاع يحددان شكل التعبير.

وللتعبير عدة أنواع ـ غريزي، كما في التعبير بالبكاء والتعبير بالضحك (المأساة، والملهاة).

بدأ الإنسان البدائي بالتعبير عن غضبه، فرحه، دهشته وحزنه بحركة جسده والإيقاعات التي كان يؤديها بالقدمين واليدين وصوته أو باستعمال أداة من الطبيعة. كما كان يحاكي الطبيعة نفسها، الريح، المطر، الطيور والحيوانات.

وكانت علاقة الإنسان البدائي بأشكال المسرح الحديث، إنه حينما كان يصيد كان يقص ويمثل على عشيرته ما حدث أو ما تم له عند مهاجمة حيوان مفترس له وكيفية محاكاة المشهد مرة أخرى واستعادته الأحداث وكيفية السيطرة الوجدانية والعقلية على المتلقي بحيث يحجم من بطولته ثم كيف لهذا الإنسان البدائي أن يكتسب اسم الحيوان له ولعشيرته مثل الأسد..النمر والفهد..

وهنا تبدأ المرحلة الطوطمية التي عبر عنها الإنسان البدائي بصورة أولية للتعبير الديني. ويرى كليف أن الطوطمية هي تطور خاص للعلاقة بين الإنسان والأنواع الطبيعية..وهي جزء من النسق البنائي الذي لا ينظم فقط العلاقات بين الكائنات الإنسانية وبعضها، ولكنه ينظم أيضا العلاقة بين الإنسان والبيئة. ويعتقد الناس في القبائل الطوطمية أنهم ينحدرون عن ذلك الطوطم كما تسمى القبيلة باسمه. وفي الجزيرة العربية هناك قبائل قد سميت باسم طوطمها مثل قريش بمعنى (الحوت) وحمير وذئب، ثعلب أما من طوطم النبات مثل حنظلة والنبوت ومن الزواحف حنش ومن الطيور غرابة ومن الحشرات جراد ومن الأرض صخر.

التعبير الحركي هو السائد في احتفالات الطقوس الدينية لهذا الطوطم باعتباره التجسيد المرئي لشيء تعجز عن وصفه الكلمات، ومن هنا كان شكل (Form) العروض الدينية التي نشأت منها الدراما.

ثم توالى تطور التعبير الحركي مع ظهور الشامانيه، والشامان (shaman) هو كاهن يستخدم السحر والشعوذة لمعالجة المرضى وكشف المخبأ وللسيطرة على الأحداث، والشامانيه دين بدائي من أديان شمالي آسيا، وأمريكا، أوربا وإفريقيا..ويتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا لشامان الوسيط بين الآلهة والشياطين والأرواح وبين المجتمع أي الوسيط بين السماء والأرض وبين سطح الأرض وتحت الأرض.

هنا ظهرت مرحلة النشوة أو الغشيان في الحركة لدى الإنسان (Trance) ومن أمثلة ذلك حفلات الزار التي تقام في عصرنا هذا ـ فالكوريه هي شامان.

ثم تطور التعبير الحركي للإنسان إلى شكل منظم ودخل الحوار الذي يخاطب أو يعظم الإله في المرحلة الأسطورية.

والأسطورة هي صورة من صور الفكر البدائي. فالأسطورة هي الدين وشعائره والتاريخ وحوادثه والفلسفة ومجالاتها والكون جميعه عند القدماء. فنشأت المسرحيات الدينية

المحجبة ـ كما نرى في (العصر الفرعونى) النص الذي يحتفل بتتويج سنو سرت الأول (١٩١٠ ـ ١٩٣٠ ق.م)..وكذلك لا نستطيع تجاهل كتاب المسرح في صياغة الأسطورة كنص مسرحي مثل برنارد شو في بيجماليون التي ساعدت كثيرا من المخرجين والممثلين في تحويلها إلى نص تعبير حركي، وبدأ التمثيل يتطور عن طريق الرقص الدرامي. وهكذا كان التعبير الحركي هو الأساس في تطور الإنسان (الممثل) وتطور المسرح..فالحركة هي أساس فن التمثيل باعتبارها الأساس في الحياة.

كان أرسطو أول من وصف حركة المشي عند الإنسان على أنها تحويل الحركة الدائرية الناتجة من المفاصل إلى حركة انتقالية لمركز الثقل.

ثم تابعه جالن الرومانى (Galen) ١٢١ـ ٦١ ق.م بالتفريق بين الأعصاب الحسية والأعصاب الحركية وهو أول من تكلم عن النغمة العضلية والانقباض العضلي، وشرح حركة الإنسان من وجهة النظر الفسيولوجية.

وبعد ١٥ خمسة عشر قرنا أحيا الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ ــ ١٥١٩م) الذي وجه الأنظار إلى أن جسم الإنسان تحكمه نفس قواعد الميكانيكا للأجسام الصلبة. ثم تابعه جاليلو (Galilio ١٥٦٤ ـ ١٦٤٣م) الذي كانت أهم أبحاثه «علاقة الجاذبية الأرضية بالأجسام الساقطة وعلاقة الزمن بالمسافة والسرعة».

إلى أن جاء النابغة نيوتن (١٦٤٢ ـ ١٧٢٧م) الذي كان له الفضل في وضع قواعد وأسس الميكانيكا التي استند عليها علم الحركة وعلم الميكانيكا الحية في نهاية القرن التاسع عشر بدأ المسرح يتحول تدريجيا إلى لغة الجسد وبدأ الممثلون والمخرجون الجدد يكتشفون ما للصورة والجسد من تأثير كبير على المشاهير..فقد ركز ستانسلافسكي على دراسة حركات الإنسان من حيث الجيست، الإيماءة، الحركة، الإشارة من جهة وبمثيلها بواقع تلك العصور وفهم هذا الواقع من خلال الواقع الحاضر (المعاصر).

أما أنتونين آرتو فإنه يعتبر الحركة أساس كل شيء في الإخراج المسرحي ويعتبر أن جسم الممثل هو المحور الأساسي لتولد الفعل ورد الفعل وأن اللغة المسرحية يجب أن تلتقي بالحركة والزمان، فالمسرح مرتبط بتعبير الأشكال. وينظر تايروف إلى الإيماءة بأنها ليست عرضا أخرس حيث تكون الحركة بديلا للكلمة. بل الإيماءة هي ذلك العرض الذي يكشف العالم الداخلي للشخصية.. ويتوصل ميرهولد من خلال تركيزه على مقولة (الكلمة، الحركة) إلى توزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز (Relief) يقصد هنا الطريقة التحتية في تشكيل جسم الممثل بدون الديكور. أما جيرزي جروتفسكي يقول: «إن السحر المسرحي يتأتى على سبيل المثال أن يحول الممثل نفسه إلى شخص آخر أمام أعين الجميع أو يتحول إلى حيوان أو أي شيء فإن الممثل عند جروتفسكي ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية لكي تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات وعلى التحكم في طاقة عضلاته..ولذلك فقد حدد جروتفسكي.

أنواع الممثلين كالآتى:

١ـ ممثل بدائي ـ وهو كما في المسرح الأكاديمي والتقليدي

٢ــ ممثل صانع وهو الذي يبدع ويبني مؤثرات صوتية فيزيقية

٣ـ ممثل طقوس وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع وهو يهتم بالنوع الثالث ويدربه في معمله المسرحي.

أصناف (أنواع) التعبير الحركي:

البانتومايم ـ التمثيل الصامت

هو فن التمثيل أو المحاكاة، ويقدم مكونات النص أو الفكرة دون حوار أو كلمات ولذا فإن ممثل البانتومايم لا بد وأن يكون على دراية واسعة بأصول الحركة ومفهومها. وأن تكون حركته شاملة التعبير القوى الذي يقوم مقام

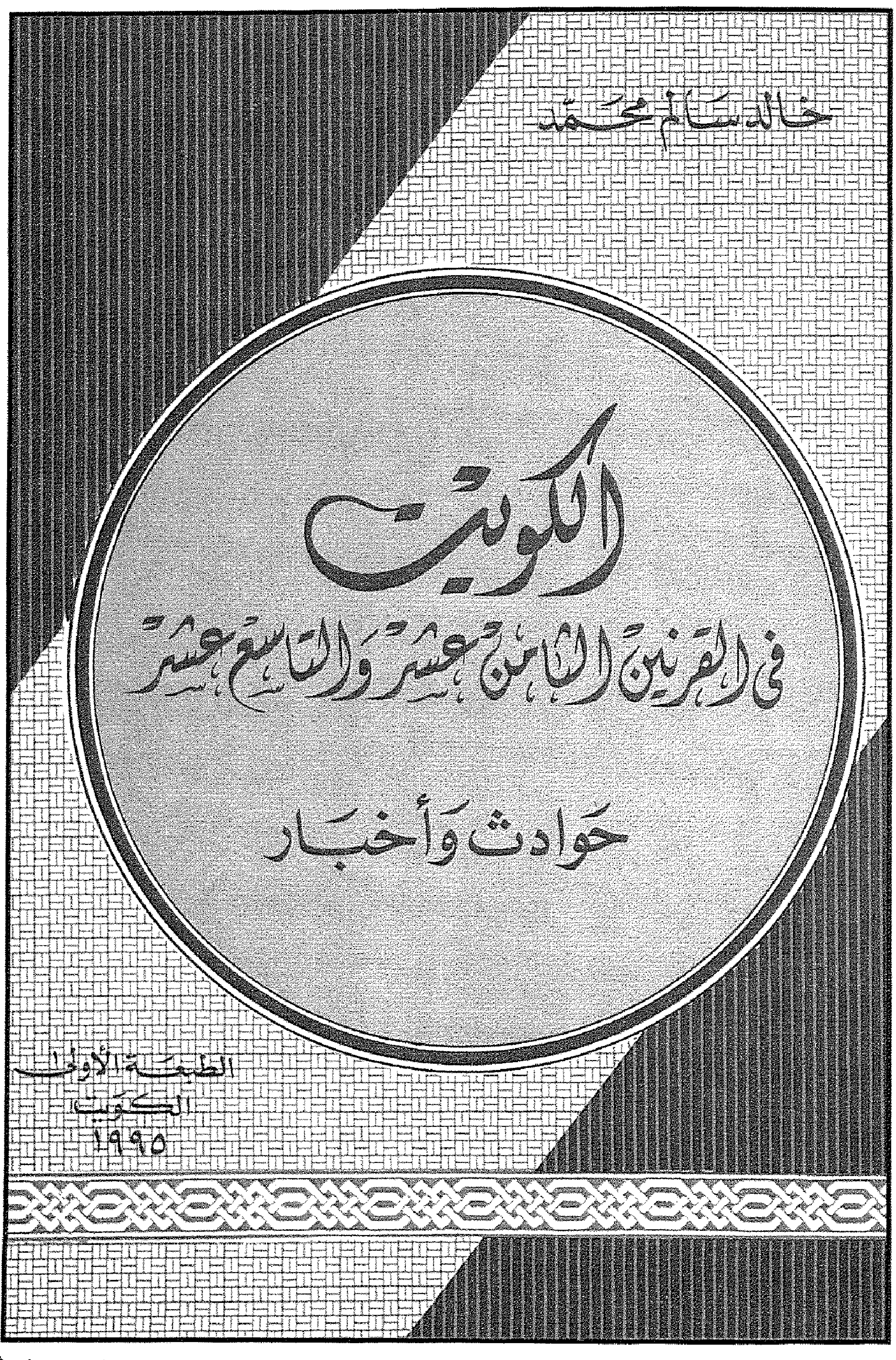
الحوار في بعض الأحيان..فالحركة كالصورة المرسومة تأتي معبرة وواضحة دون تدخل آخر من عناصر العرض ودون تركيبات مساعدة.

لقد أكد مارسيل مارسو الفرنسي على فن الإيماءة التي هي جزء من لغة الجسد، نراه يؤكد على أن التمثيل الصامت هو فن اتحاد الذات والعناصر الأخرى المحيطة بنا من ماديات من صور تشكيلية لملء الفراغ المسرحي وربط «مارسو» في نفس الوقت الإيماءة بالحياة وبدراسة الإنسان لاعتقاده بأن لغة المسرح الإيمائية لغة الحياة اليومية، فالمتلقي يجب أن يألف لغة الحركة، كما يألف لغة الكلمات لأن التمثيل الصامت هو فن الصمت والحركة، فن الفعل ذاته والإحساس، فهو فن مرتبط بحكاية الإنسان. (مارسو) لعب عدة شخصيات بتكثيف وسائل التعبير الحركي لكل شخصية بحيث يكون فيها عمق ودلالة الإيماء.

أما شارلي شابلن فقد ثبت الشخصية بملامحها وملابسها وأدواتها وحركتها وأبعادها الدرامية. بل اتخذ من حركاته الإيمائية تلخيصا كبيرا للحركات الحياتية. وأصبحت إيماءاته قصيرة المدى وسريعة ولم يقدم «مارسو» و«شابلن» مسرحية كاملة بالمعنى الكامل للمسرحية. بل كانوا يقدمون مشاهد منفصلة دون ربط بينهما. وتطور فن التمثيل الصامت وتطورت تقنية الأداء وشكل العروض وأصبحت تقدم مسرحيات من فصل واحد ومن عدة فصول وتطور إعداد الممثل في هذا النوع من العروض بشكل كبير ملحوظ لتطور علم الحركة وتقنياتها. وتدخلت مواد عملية ونظرية جديدة مثل البيوميكانيكا (الميكانيكية الحية) واستطاع الممثل أن يتحكم في تدريبات التنفس وزيادة اللياقة البدنية إلى شكل كبير جدا وبالطبع زادت مهارات الممثل وتحكمه في التوافق العضلي العصبي ونجح المخرجون والممثلون في رسم الأجسام في الفراغ ومخاطبة وجدان وعقل المتلقي عن طريق التشكيل وجمالياته ومعناه عن طريق تدريبات التأمل (Meditation) ومحصلة دفع الطاقة الكونية (Cosmos energy) لتولد القوة الروحية (Spiritnal power) فقد استطاع الممثلون والمخرجون أن يصلوا إلى مستويات باهرة.

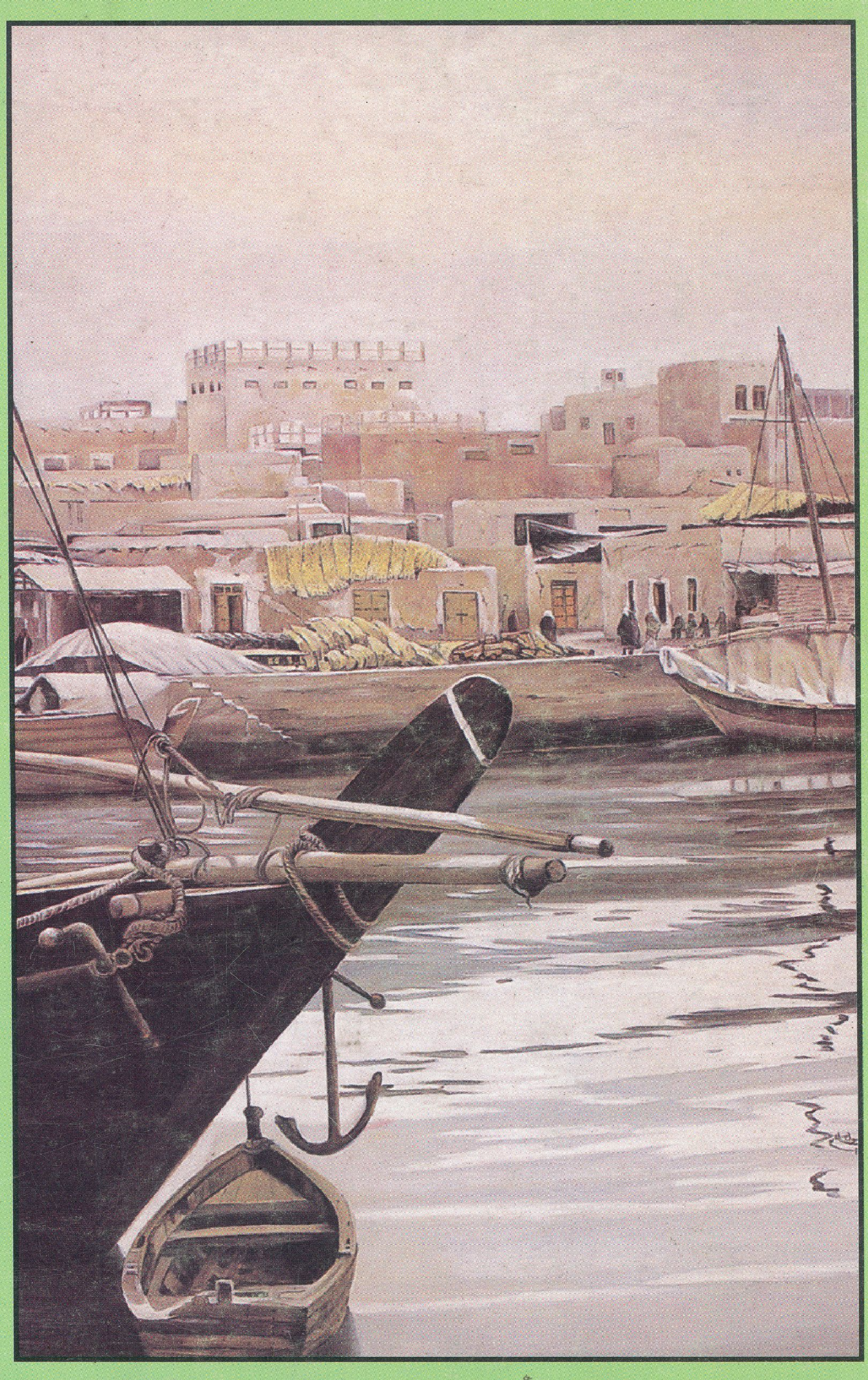
أبعاد الحركة للمثل ـ الاتجاه، السرعة، الطاقة، السيطرة، التكوين الحركي، إيقاع الحركة...وللتركيب الحركي قوة معينة وهي التي تبدع نتيجة لتغلب الحركة عبر التوازن أو بالعكس، فالحركة والتوازن متناقضان وحيث يكون هناك توازن حقيقي فلا يوجد حركة. وتكمن القوة أيضا في ذلك التوازن. وعلى المخرج المسرحي أن يخلق كل ما من شأنه إيجاد توتر، لأن التوتر هو الذي يبعث على تشويق المتفرج وشده إلى المسرح.

فالمخرج هو الذي ينظم جميع الأهداف والعوامل التعبيرية والحركية في الفن المسرحي ولقد تطور التعبير الحركي تطورا مذهلا في أواخر القرن العشرين وبعد ظهور العامل المسرحية المختلفة وأعداد كثيرة من ستوديو الممثل وبعد أن اختلط الحابل بالنابل في أساليب وتكتيك التعبير عن الطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والعبث واللامعقول...الخ. وأداء الممثل الكلاسيكي والكوميدي والفارس والأوبرا والأوبريت والباليه والتعبير الصامت...الخ وتقاربت ثقافات الشرق والغرب، تعددت مناهج ومدارس ونهايات الإخراج. وجد أن الحركة هي أفضل الوسائل للتعبير عند الممثل رغم الجهاد والتقابل بين مؤيدي الكلمة بظلالها وأبعادها والاتجاه الآخر الذي يؤيد الحركة بأبعادها وتوازنها وإيقاعها. وجوهر التعبير الحركي المسرحي الحديث أن تنبع الحركة عن الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال،وهذا هو ما يهمنا هنا عن الدافع لحركة الممثل على خشبة المسرح. ونظرا لضيق الوقت وطول الموضوع أكتفي الآن بما كتبت وإلى لقاء جديد مع مزيد من الحركة والإيقاع في شكل جديد من أشكال التعبير الحركي.



صدر حديثا

رسمة الغلاف : للفنان الكويتي هاشم الياسين
اللون في حياتنا (جدارية)
COLOUR IN OUR LIFE



للفنان الكويتي عبد الرسول سلمان

الفرضة عام ١٩٤٦م